ا مهورية ا زائرية الد قراطية الشعبية

وزارة التعليم العا والبحث العلمي

جامعة ا اج ضر

- باتنـة -

كلية الآداب و العلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابا

ديوان «أسرار الغربة» لمصطفى الغماري

مقاربة أسلوبية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ا اجست البلاغة والأسلوبية

إعداد الطالبة:

ليلى غضبان

إشـ ـراف:

أ. د/ عبد ا العشي

الأستاذ	الجامعة	العضوية
أ/د عبد الله العشي	باتنة	مشرفا و مقررا
د ناصر لوحيشي	قسنطينة	مناقشا
د الشريف بروبة	باتنة	مناقشا
د عيسى مدور	باتنة	رئيسا و مناقشا

السنة ا امعية: 1430 - 1431 هـ

2009- 2010 م

بسم الله الرحمان الرحيم

شكر إلى الأستاذ المشرف/أد –عبد الله العشي

مقدمة

خلق ا الإنسان، وزوده بمفاتيح (الكلمات)، ومن هذه الكلمات يكون الأسلوب؛ الـذي يجمع كل مـا خبره في حياتـه من ماديات و مجردات، ولم يقتصر على أسـلوب واحـد رحمةً ببني آدم. فلكل منا أسلوبه الخاص المتباين من سياق إلـى آخـر. وإن كانـت هـذه الأساليب تهدف إلى غاية واحدة هي الكشف عن أسرار الإنسان.

هذا الإنسان المتّسم بحب السؤال والبحث عن الجديد، محاولاً تجـاوز العـادي إلـى الغريب. وهكذا كان الدافع لدراسة ديوان "أسرار الغربة".

فكانت من الأسباب الموضوعية لدراسته، أنّه من النصـوص المتميـزة فـي الأدب الجزائري بثرائه و تنوعه و جماله فهو يجمع بين أصالة البيان العربي القـديم و تجريديـة الصورة الفنية المعاصرة .

وما يغري القارئ لديوان: أسرار الغربة، هو انعتاقه في أسلوبه عن المألوف(العقـل) إلى غير المألوف (اللاعقل)،و لهذا يكون السؤال: لماذا التركيز المكثّف في أسرار الغربـة؟ ولماذا هذا العصيان العلني للمألوف؟

هذا ما استلزم تعدد زوايا مقاربة الديوان كمحاولة لإرضاء فضول البحث للوصـول إلى ما ينشده، وهدف البحث هو إطلاق عقال العقل لينطلق في فضاء السؤال الفسيح، وأن لا نظل حبيسي منهج واحد كأنّه صنم يعبد، لابد رمن تعدد زوايا النظر العقلي، إنّه حق الإنسان على نفسه. عندما يدرس أسلوبه. فكان في مقدمة المقاربات المقاربة الأسلوبية لما تحمله من فسحة دلالية تضم: الصوت، الحرف، الأداة، الكلمة، الجملة، الفقرة، النص، الديوان ... الخ. وقد تم اللجوء إلى: التحليل، والتركيب ،والمقارنة، للوصول إلى المراد.

ولانجاز البحث لابد من خطة، جاءت على شاكلة: مقدمة، وأربعة فصول، وخاتمة.

ليكون عنوان الفصل الأوّل:"المستوى البياني". وهو يسعى للإجابـة عـن تسـاؤلات تستفزقارئ "أسرار الغربة" منها: ما هو الشعر وما حده؟ كيف يمكن التعبير بالمحـدد عـن اللامحدد؟ بالواضح عن الغامض؟. ما هو الخيال؟ وما هي أهم الآراء حوله؟ ما هي الصورة الفنية؟ لماذا هذا الاختلاف في الصور الفنية والعمل الفني واحد؟ لماذا نعشق الشـعر رغـم غموضه؟. لماذا هذه الفوضى (للتشخيص، فوضى الحواس، مـزج المتناقضـات)؟. هـل

الكتابة تسمية؟ لماذا هذا التراكب بين الصور، لما تتشعب الصورة إلى: مقطعيـة، دائريـة، حازونية؟يسعى هذا البحثأن يجد لها إجابات.

ينتقل البحث بعدها إلى الفصل الثاني الموسوم بـ"المستوى التشكيلي".مركـزا علـى الأسئلة التالية: هل البلاغة حكر على الجانب السمعي فحسب؟ ما موقع الجانـب البصـري فيها؟. لينتقل من صورة الغلاف بألوانها و موقعها إلى الفضاء الصوري لقصـائد الـديوان ،فالفضاء النصي من خلال جهة الكتابة و علامات الترقيم.ثم يأتي الفصل الثالـث"المسـتوى الإيقاعي"ليسأل: هل الخروج إلى الإيقاع الحر هو مجرد لعبة شكلية عروضية؟. ما هي حال هندسة الكتابة الشعرية؟ ما العلاقة بين الشعر والموسيقى؟ ما هي البحور التي اعتمدها"أسرار الغربة"؟ ولماذا هذه البحور دون سواها؟. لماذا تتبع القافية؟ ولماذا تعدد القوافي في قصـيدة واحدة؟. لماذا التركيز على روي محدد؟ ولماذا يتعدد الروي في القصيدة الواحـدة؟. لمـاذا التصريع في المطالع و أشباه المطالع؟ ما هي أشكال التوالد الدلالي؟ لماذا احتكار الجنـاس الناقص ساحة الديوان؟ لماذا التدوير؟ ما هي المقابلة؟، وما مستوياتها؟ ولما اللجوء إليها؟ هل يمكن للائتلاف أن يواري اختلافًا، والعكس صحيح؟ لماذا العكس؟ ولماذا التدرج؟ ما حقيقـة التناص؟

ليأتي بعدها الفصل الثالث "المستوى التركيبي" بتساؤلاته: هل ثمة أسـلوب صـحيح وآخر خاطئ؟. هل يدرك الشاعر ماذا سيكتب؟ وكم سيكتب؟ هل المبدع صادق أو كـاذب؟ لما اللجوء إلى الإنشاد الطلبي؟. هل توجد دلالة أصلية ودلالة ثانويـة؟. لمـا الأمـر؟ لمـا الاستفهام؟ وكيف جاء؟ لما النداء؟ وهل المنادى قريب أم بعيد؟. مـا العلاقـة بـين الأمـر والنهي؟ هل ثمّة إيجاز وإطناب ومساواة؟ لما يطول الأسلوب أو يقصر؟ مـا العلاقـة بـين الجملة وشبه الجملة؟ لما الالتفات إلى الغائب؟.

هذه أسئلة تطرح ليجاب عنها. وللإجابة لابد من مراجع.

من أهم هذه المراجع يذكر: الصورة والبناء الشعري لـ: محمـد حسـن عبـد ا ، الغموض في الشعر العربي الحديث لـ: إبراهيم رماني، الصورة الأدبية لـ ـ: مصـطفى ناصف، خصائص الأسلوب في الشوقيات لـ: محمد الهادي الطرابلسي، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل لـ: مصطفى السعدني، الوجه الغائب لـ: مصطفى ناصف، في حداثة النص الشعري لـ: علي جعفر العلاق، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف لـ: عبد ا

محمد الغذامي، زحام الخطابات لـ: عبد ا العشي، الشكل والخطاب لـ: محمد الماكري، سيميائية الصورة لـ: قدور عبد ا ثاني، الشعر العربي المعاصر لـ: عز الدين إسماعيل، الحداثة الشعرية لـ: محمد فتوح أحمد.

قد سبقت دراسات سابقة إلى هذا الموضوع وهي: البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري لـ: يحياوي الطاهر، الغماري شاعر العقيدة الإسلامية لـ: شلتاغ عبود شراد، الإسلامية في شعر مصطفى الغماري (1973م – 1988م) لـ: مصطفى بلقاسمي.هذه الدراسات نظرت إلى دواوين الغماري متناولة الجانب الفكري في المقام الأول و أسقطته على الأسلوب،أما هذه المقاربة فتأخذ الإتجاه المعاكس،فالأسلوب يبرزالفكر.

هذه الزاوية الجديدة للنظر إلى الديوان، والانطلاق من قاعدة مخالفة الآخر لا الاتكاء على الدراسات السابقة، وذلك إنماء للبحث. هو ما شكل صعوبات تمثلت في إيجاد تساؤلات جديدة.

فالفضل كل الفضل سبحانه وتعالى الذي جعل من البيان سحرًا، كما أتقدّم بشكري إلى أستاذي المشرف عبد ا العشي فهذا البحث ثمرة لتوجيهاته ومحاضراته.

أسأل ا التوفيق وسداد الرأي

خلق ا الإنسان، وزوده بمفاتيح (الكلمات)، ومن هذه الكلمات يكون الأسلوب؛ الـذي يجمع كل مـا خبره في حياتـه من ماديات و مجردات، ولم يقتصر على أسـلوب واحـد رحمةً ببني آدم. فلكل منا أسلوبه الخاص المتباين من سياق إلـى آخـر. وإن كانـت هـذه الأساليب تهدف إلى غاية واحدة هي الكشف عن أسرار الإنسان.

هذا الإنسان المتّسم بحب السؤال والبحث عن الجديد، محاولاً تجـاوز العـادي إلـى الغريب. وهكذا كان الدافع لدراسة ديوان "أسرار الغربة".

فكانت من الأسباب الموضوعية لدراسته، أنّه من النصـوص المتميـزة فـي الأدب الجزائري بثرائه و تنوعه و جماله فهو يجمع بين أصالة البيان العربي القـديم و تجريديـة الصورة الفنية المعاصرة .

وما يغري القارئ لديوان: أسرار الغربة، هو انعتاقه في أسلوبه عن المألوف(العقـل) إلى غير المألوف (اللاعقل)،و لهذا يكون السؤال: لماذا التركيز المكثّف في أسرار الغربـة؟ ولماذا هذا العصيان العلني للمألوف؟

هذا ما استلزم تعدد زوايا مقاربة الديوان كمحاولة لإرضاء فضول البحث للوصـول إلى ما ينشده، وهدف البحث هو إطلاق عقال العقل لينطلق في فضاء السؤال الفسيح، وأن لا نظل حبيسي منهج واحد كأنّه صنم يعبد، لابد رمن تعدد زوايا النظر العقلي، إنّه حق الإنسان على نفسه. عندما يدرس أسلوبه. فكان في مقدمة المقاربات المقاربة الأسلوبية لما تحمله من فسحة دلالية تضم: الصوت، الحرف، الأداة، الكلمة، الجملة، الفقرة، النص، الديوان ... الخ. وقد تم اللجوء إلى: التحليل، والتركيب ،والمقارنة، للوصول إلى المراد.

ولانجاز البحث لابد من خطة، جاءت على شاكلة: مقدمة، وأربعة فصول، وخاتمة.

ليكون عنوان الفصل الأوّل:"المستوى البياني". وهو يسعى للإجابـة عـن تسـاؤلات تستفزقارئ "أسرار الغربة" منها: ما هو الشعر وما حده؟ كيف يمكن التعبير بالمحـدد عـن اللامحدد؟ بالواضح عن الغامض؟. ما هو الخيال؟ وما هي أهم الآراء حوله؟ ما هي الصورة الفنية؟ لماذا هذا الاختلاف في الصور الفنية والعمل الفني واحد؟ لماذا نعشق الشـعر رغـم غموضه؟. لماذا هذه الفوضى (للتشخيص، فوضى الحواس، مـزج المتناقضـات)؟. هـل

الكتابة تسمية؟ لماذا هذا التراكب بين الصور، لما تتشعب الصورة إلى: مقطعيـة، دائريـة، حلزونية؟يسعى هذا البحثأن يجد لها إجابات.

ينتقل البحث بعدها إلى الفصل الثاني الموسوم بـ"المستوى التشكيلي".مركـزا علـى الأسئلة التالية: هل البلاغة حكر على الجانب السمعي فحسب؟ ما موقع الجانـب البصـري فيها؟. لينتقل من صورة الغلاف بألوانها و موقعها إلى الفضاء الصوري لقصـائد الـديوان ،فالفضاء النصي من خلال جهة الكتابة و علامات الترقيم.ثم يأتي الفصل الثالـث"المسـتوى الإيقاعي"ليسأل: هل الخروج إلى الإيقاع الحر هو مجرد لعبة شكلية عروضية؟. ما هي حال هندسة الكتابة الشعرية؟ ما العلاقة بين الشعر والموسيقى؟ ما هي البحور التي اعتمدها"أسرار الغربة"؟ ولماذا هذه البحور دون سواها؟. لماذا تتبع القافية؟ ولماذا تعدد القوافي في قصـيدة واحدة؟. لماذا التركيز على روي محدد؟ ولماذا يتعدد الروي في القصيدة الواحـدة؟. لمـاذا التصريع في المطالع و أشباه المطالع؟ ما هي أشكال التوالد الدلالي؟ لماذا احتكار الجنـاس الناقص ساحة الديوان؟ لماذا التدوير؟ ما هي المقابلة؟، وما مستوياتها؟ ولما اللجوء إليها؟ هل يمكن للائتلاف أن يواري اختلافًا، والعكس صحيح؟ لماذا العكس؟ ولماذا التدرج؟ ما حقيقـة التناص؟

ليأتي بعدها الفصل الثالث "المستوى التركيبي" بتساؤلاته: هل ثمة أسـلوب صـحيح وآخر خاطئ؟. هل يدرك الشاعر ماذا سيكتب؟ وكم سيكتب؟ هل المبدع صادق أو كـاذب؟ لما اللجوء إلى الإنشاد الطلبي؟. هل توجد دلالة أصلية ودلالة ثانويـة؟. لمـا الأمـر؟ لمـا الاستفهام؟ وكيف جاء؟ لما النداء؟ وهل المنادى قريب أم بعيد؟. مـا العلاقـة بـين الأمـر والنهي؟ هل ثمّة إيجاز وإطناب ومساواة؟ لما يطول الأسلوب أو يقصر؟ مـا العلاقـة بـين الجملة وشبه الجملة؟ لما الالتفات إلى الغائب؟.

هذه أسئلة تطرح ليجاب عنها. وللإجابة لابد من مراجع.

من أهم هذه المراجع يذكر: الصورة والبناء الشعري لـ: محمـد حسـن عبـد ا ، الغموض في الشعر العربي الحديث لـ: إبراهيم رماني، الصورة الأدبية لـ ـ: مصـطفى ناصف، خصائص الأسلوب في الشوقيات لـ: محمد الهادي الطرابلسي، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل لـ: مصطفى السعدني، الوجه الغائب لـ: مصطفى ناصف، في حداثة النص الشعري لـ: علي جعفر العلاق، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف لـ: عبد ا

محمد الغذامي، زحام الخطابات لـ: عبد ا العشي، الشكل والخطاب لـ: محمد الماكري، سيميائية الصورة لـ: قدور عبد ا ثاني، الشعر العربي المعاصر لـ: عز الدين إسماعيل، الحداثة الشعرية لـ: محمد فتوح أحمد.

قد سبقت دراسات سابقة إلى هذا الموضوع وهي: البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري لـ: يحياوي الطاهر، الغماري شاعر العقيدة الإسلامية لـ: شلتاغ عبود شراد، الإسلامية في شعر مصطفى الغماري (1973م – 1988م) لـ: مصطفى بلقاسمي.هذه الدراسات نظرت إلى دواوين الغماري متناولة الجانب الفكري في المقام الأول و أسقطته على الأسلوب،أما هذه المقاربة فتأخذ الإتجاه المعاكس،فالأسلوب يبرزالفكر.

هذه الزاوية الجديدة للنظر إلى الديوان، والانطلاق من قاعدة مخالفة الآخر لا الاتكاء على الدراسات السابقة، وذلك إنماء للبحث. هو ما شكل صعوبات تمثلت في إيجاد تساؤلات جديدة.

فالفضل كل الفضل سبحانه وتعالى الذي جعل من البيان سحرًا، كما أتقدّم بشكري إلى أستاذي المشرف عبد ا العشي فهذا البحث ثمرة لتوجيهاته ومحاضراته.

أسأل ا التوفيق وسداد الرأي

الفصل الأول

المستوى البياني

1 - الشعر والخيال والصورة:

إن دراسة أسرار الغربة دراسة أسلوبية يفرض على البحث طرق باب الشعر بحثا عن حقيقته التي تتجلى في الأسلوب.

الشعر متجذر في «...النفس البشرية، فمـن حيـث النشـأة فـإن الشـعر وليـد الفطـرة الإنسانية...»[1]. ومنه فإن الإنسان لاغنى له عن الشعر؛ لأن الشعر لغـة ،واللغـة سـمة الإنسان منذ آدم عليه السلام. ولكن تعامل الشعر مع اللغة ليس تعاملا عاديا؛ فـ «... الشعر تعامل راق مع اللغة، يتألف بتألق التجربة الفنية، وينمو بنمو الإحساس الصـادق، ويعمـق بعمق المدارك المثقفة»[2]. إن الشعر شامل لجوانب الإنسان من تعبير و إحساس وفكر، فهو ببساطة إنتاج العقل البشري أودعه كل ما خبر، وهو ليس حكرا على أمة دون أخـرى فقـد ظهر عند كل الشعوب. ويرى "فيكو" أن « .. الشعر هو النشاط الأولي للعقـل الإنسـاني، فالإنسان قبل أن يصل إلى مستوى تصور الكليات فإنه يتصور أفكارا متخيلة، قبل أن يفكـر بعقل واضح يدرك الأشياء بملكات مشوشة قلقة قبل أن يتمكن من الإفصاح الواضح عنهـا، إنه يغني قبل أن يتكلم نثرا، وهو يتكلم بالشعر قبل استعمال مصطلحات التقنية، والاسـتخدام الاستعاري للكلمات يكون بالنسبة إليه فطريا، مثل أي شيء ندعوه طبيعيا»[3]. من خلال هذا القول تتجلى عدة جوانب: فالشعر هو طفولة العقل؛ بمعنى أنه ليس ذلـك العقـل الناضـج الواضح. بل العقل وهو في أحلامه الطفولية الخيالية، وهو ذلـك العبـث[*] الـلا متنـاهي بالكلمات

إن هذا التعدد في الوجوه لمسمى واحد وهو "الشعر" يدل على ميعانه وزئبقيته، فهـل ثمة تعريف محدد له؟ «إن مطلقية الشعر ولا تناهيه يجعل كل محاولات سجنه في تحديد أو

---

[1] الأخضر جمعي: نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1999، ص(56).

[2] مصطفى محمد الغماري: في النقد والتحقيق، دار مدني، الجزائر، دط، 2003، ص (16).

[3] محمد حسن عبد ا : الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص (31) نقلا عن:
C. Day Lewis: the poetic image, p(26).

[*] العبث: «العبث ما خلا عن الإرادات إلا إرادة حدوثه فقط..» ينظر الفروق اللغوية لأبي هلال العسكري، تح: حسام الدين القدسـي، دار زاهد القدسي، مصر، دط، دت، ص (210).

تعريف تبوء بالفشل. ولذلك يستنفر الشاعر كل إمكاناته اللغوية لتعقب أثره لعله يعود ببعض المعنى»[1].

فللشعر طبيعة غامضة زئبقية تتأبى عن التحدد، وما ذلك إلا لأنه إفراز الكيان البشري المتعدد.و مع ذلك فالشعر لا يؤمن بالحدود المغلقة بل يسعى المبدع إلى تجاوزها من خـلال اللغة المتناهية بحثا عن بعض المعنى.

فالشعر تجربة إنسانية تتميز بالغموض، ولكن السؤال هنا كيف يمكن التعبير بالمحـدد عن اللامحدد؟ بالواضح عن الغامض؟. الجواب هو كما يرى"فيكو" ف «الإنسان يشكل أفكارا عامة ،و أنه يدرك الأشياء إدراكا مشوشا قبل أن يصل إلى مرحلة التفكير في هذه الأشـياء تفكيرا منظما،و أنه يغني قبل أن يقول كلاما محدد المقاطع،و أنه يقول الشعر قبل أن يقـول النثر،و أنه يستخدم الإستعارات قبل أن يستخدم الألفاظ الاصطلاحية،و أن استخدامه للألفـاظ استخداما استعاريا هو بالنسبة إليه شيء طبيعي»[2] ؛ بمعنى الاستنجاد بالخيال. ومنه نسـتنتج أن ثمة صلة حميمة بين الشعر والخيال.

* يكون "الخيال" [*]الخطوة الثانية التي تقربنا من مملكة الصورة الفنية. فمـا هـو الخيـال؟ «الخيال ***Imagination*** هو تلك القوة التركيبية السحرية التي تكشف لنا عن ذاتها فـي خلـق التوازن، أو التوفيق بين الصفات المتضادة، أو المتعارضة وبين الإحساس بالجـدة...» [3]إن الشعر عبث باللغة ينتج عنه إعادة تركيب الكلمات التي تحل التوازن مكان الفوضى، وهذا لا يتم إلا بالرعاية السامية للخيال. فالخيال جوهر لا مظهر. وكما أن الشعر يتسم بالغموض فإن زوايا النظر إلى الخيال أيضا متسمة بالتعدد وسيتم التركيز على ثلاثة آراء حول الخيال:

---

[1] عبد ا العشي: زحام الخطابات، دار الأمل، الجزائر، دط، 2005، ص (30-31).

([2]) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، دار الثقافة، لبنان، ط(3)، 1981، ص(190)نقلا عن :h.read collected essays in literary criticism.p(42)

[*] الخيال مصطلح فلسفي انتقل إلى مجال الدراسات النقدية والبلاغية في التراث العربي والغربي على السواء «إن الفرابي هو الذي وحد بين الفلسفة والأدب، وجعل من نظرية الشعر فرعا من فروع التفكير الفلسفي العام ومعه بدأت لفظة "التخيل" ومشتقاتها تدخل إلى مضمار النقد والبلاغة. وتقترب منه في استحياء بعد وفاة الفرابي (النصف الثاني من القرن الرابع) لتدعم مع إضافات ابن سينا (القرن الخامس)، وابن رشد(القرن السادس) حتى تأخذ مكانها بقوة عند القرطاجني (القرن السابع).» ينظر إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1991، ص(245).

[3] مصطفى السعدني: التصور الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، مصر، دط، دت، ص (51).

نقلا عن : أ.أ. ريتشارد: مبادئ النقد الأدبي، ت: مصطفى بدوي، المؤسسة العامة للترجمة و الطباعـة والنشـر، القـاهرة، 1963، ص(312).

1- 1- عند ابن عربي[*]:

وجد الإنسان فوجد معه فعل "التخيل" كسمة إلهية «فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجودا من الخيال، فيه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الإلهي (...) فهو أعظم شعائر ا على ا ...» [1] فالخيال عند ابن عربي هو سبيل والأسلوب إلى إدراك الأمور الروحية، والمعارف التي يقف المنطق عند عتباتها عاجزا. فالخيال عنده يعطي من القوة ما تجعله يخرج عن جاذبية العقل. ومنه فهو أسمى؛ لأنه يسعى إلى الوحدة الكلية بين العقل واللاعقل.

1-2- صموئيل تيلور كوليردج (1772-1834)م:

يأخذ الخيال مع كوليردج وجها آخر، فيرى أن وظيفة الجمع وظيفة هينة يأبى الخيال التدني إليها؛ لأن جمع أشياء دون إنشاء علاقات بينها يبدو بسيطا ولكن «... الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر...» [2] وشتان بين الجمع والصهر، فالصهر له دلالة التوحد أكثر من الربط. والسؤال هو ما هي وسائل الصهر عند كوليردج؟

يجيب بأن الخيال: «.. يعد بصفة عامة القوة الخلاقة المبدعة للصور المرئية الملموسة ،سواء كانت صورا مفردة متناثرة أم صورا مترابطة متسقة ،فالخيال هو القدرة أو الطاقة التي تحيل هذه الصور إلى جسم حي ذي شخصية متميزة ،و طبيعة ملموسة ،من خلال العلاقات الحيوية العضوية ،التي تنشأ بين هذه الصور و تنبع منها في الوقت نفسه » [3] فالخيال هو كذلك الكيميائي الماهر الذي يصهر مجموعة من المعادن ليبدع شيئا جديدا، حيث يتوحد العقل والحواس لظهور صورة جديدة لم يسبق إليها.

غير أن كوليردج يفرع الخيال فرعين، فما هما ؟ وما الفرق بينهما؟

---

[*] ابن عربي: (560-638)هـ فيلسوف أندلسي متصوف معتدل في تصوفه ويعتبر أعمق المتصوفين المسلمين، أهم آثاره: الفتوحات المكية.

[1] جابر عصفور: الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، المركز الثقافي، لبنان، المغرب، ط(3)، 1992، ص(51).

[2] محمد حسن عبد ا : الصورة والبناء الشعري، دط، ص (62).

[3] نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي،لونجمان،مصر،ط(1)،1996،ص(151).

يقول كوليردج: «إنني أعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا. فالخيال الأولي هـو فـي رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا، وهو تكرار العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق، أما الخيال الثانوي فهو في عرفـي صـدى للخيـال الأولي، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التـي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنه يذيب ويلاشي ويحطـم لكـي يخلق من جديد...» [1] ،فثمة إذن خيال بشري عام،ومن هنا سماه كوليردج بـ ـ : الخيـال الأولي؛ وهو الذي فطر عليه الإنسان الأول (آدم عليه السلام)، وثمة خيال إبـداعي كسـمة للمبدعين وهو أكثر عمقا من الأول إذ توكل إليه مهمة الصهر بشكل جديد. وهو مـا سـماه خيالا ثانويا. فلا يوجد إبداع شعري دون خيال ثانوي، أو بالأحرى لا يستطيع المبدع فكاكـا منه، وقد يبدو للآخرين غريبا جنونيا فـ :

يقولـون: دعنـا... ذاك غـزو مشـرد
وأنـت بـأفيون الخيـالات.. تسـعد[2]

1-3-ت.س.إليوت:

إن البلاغة المعاصرة لها نظرة جديدة، إلى العمل الفني فهي «.. تحدد العمل الفني على أنه معادل موضوعي للإحساس لا الإحساس نفسه، وللفكر لا الفكر نفسه...» [3] فهنا إلغاء لكل ما هو خارج النص، باعتبار أن النص أو "القصيدة" خلق جديد له استقلاليته بعيدا عن ظروف تخلقه وعن مبدعه فقد تخلى النص عن مرحلته الطفولية التي كان فيها تابعا لغيره. هنا دعوة إلى أن للنص شخصيته المتجلية في أسلوبه،وهو قادر على تسيير أموره الخاصة «.. فالقصيدة نسيج عضوي يكون الجزء فيها خاضعا لإرادة الكل...»[4]. إن دور

---

[1] محمد حسن عبد ا : الصورة والبناء الشعري، دط، ص (62) نقلا عن: محمد مصطفى بدوي: كولاردج، دار المعـارف، مصـر، 1958، ص(87-88)، (156-157).

[2] مصطفى محمد الغماري: أسرارا الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط(2)، 1982، ص (34).

[3] نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، لونجمان، مصر، ط(1)، 1996، ص (80).

[4] عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 2005، ص(78).

الشاعر هنا دور غامض في حقيقة الأمر؛ فهو ذلك الحاضر الغائب، وهذا ما يعطيه أهميته في المتجمع. «على الكاتب أن يكون نتاجه الأدبي كالإله في الكون، حاضرا في كل مكان غير منظور في أي مكان»[1] ولعل هذا الكلام يعيدنا إلى رأي ابن عربي الذي يرى أن الخيال هبة ربانية نورانية.

أطلق إليوت عام 1919مصطلحه الشهير (المعادل الموضوعي) محاولا إبعاد الرأي الرومانسي القائل أن الفن تعبير عن العواطف القوية، عندما حلل مسرحية (هاملت) لشكسبير قائلا: «..أن حيرة هاملت لغياب المعادل لمشاعره إنما هو امتداد لحيرة خالقه إزاء مشكلته الفنية .فهاملت يجابه صعوبة أن اشمئزازه تسببه أمه،و أن أمه في الوقت نفسه ليست معادلا كافيا لهذا الاشمئزاز،لأنه يشملها و يفيض عنها.و هو لذالك شعور لا يستطيع فهما له »[2] فالشاعر ينفعل بتجربة ما (...) غير أن عليه ألا يعبر عنه بل عليه أن يتخلص منه، وهذا بإيجاد معادل موضوعي يساويه، فالشعر من هذا المنظور هروب من المشاعر والانفعال ليخوض غمار رحلة سندبادية. ولكن كيف لهذا الكائن الرقيق أن ينفصل عن ذاته ليخلق هذا المعادل الموضوعي «..يقول إليوت إن البلاغة هي في ابتكار الأديب لمعادل موضوعي للإحساس الذي يرغب في التعبير عنه.أي أن يبتكر الأديب شيئا يجسد الإحساس و يعادله معادلة كاملة فلا يزيد أو ينقص عنه...» [3]، فالعقل هو المعين للمبدع عند إليوت وهو في هذا الجانب يتفق مع كوليردج الذي يدعو إلى توحد العقل والحواس. وكذا مع المتصوف ابن عربي فالعقل[*] في عقيدة المسلمين خلق قبل أن يخلق آدم. ثم جعل له مفاتيح يتعامل بها مع الكون؛ هذه المفاتيح هي الكلمات (الأسلوب) ومنه فإن دراسة الأسلوب هي دراسة لذلك المعادل الموضوعي؛ أي الكلام «.. وأن كل ما يستطيع الشاعر عمله هو أن ينقل إحساسه بالمعنى وليس المعنى ذاته، لأن المعنى سينتجه القارئ بعد قراءة القصيدة (...) فالشاعر لا

---

[1] جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيـع، لبنـان، ط(1)، 1984، ص(61) نقلا عن: Flaubert. Correspondances. Vol II, 1852, p(155)

[2]نظرية ت.س.إليـوت حـول هاملـت بقلـم جـون دوفـر ولسـون .ت.جبـرا إبـراهيم جبرا،إعـداد و تعليـق وليـد محمـد الشيبي،بغداد،الأحد27تموز/يوليو2008www.aklam.et.

(3)نبيل راغب،موسوعة النظريات الأدبية،ص(681).

[*] العقل: قال الرسول(ص):«أول ما خلق ا القلم ثم خلق النون وهي الدواة (...) ثم خلق العقل فقال الجبار ما خلقت خلقا أعجب إلي منك...» ينظر: محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، دار إحياء التراث العربي، لبنان، دط، مج9، ج18، 1966، ص (223).

يعرف بالضبط ما سيقول، (ولذا يومئ للمعنى ولا يقربه)»[1] فالإحساس نابع من الإنسان والإنسان غامض، ومنه سيظل إحساسه غامضا، عدوى تنتقل إلى أساوبه، ولهذا لا نجد شعرا أصيلا خاليا من هذه الضبابية الدلالية. فالمعنى مرتحل دائما. والقارئ يقتفي أثره «على أن "الصورة" كانت أفسح ميادين الحوار حول المعنى في الشعر وكيفية اكتشافه»[2]. بما أن الأسلوب معادل موضوعي لأحاسيس وأفكار الشاعر فإن الصورة الفنية تتحقق فيها ذات الشاعر موضوعيا. وهكذا نصل إلى أن الصورة الفنية لابد أن تدرس كمعادل موضوعي لتلك الأحاسيس والأفكار. واعتبارها بنية مستقلة لا غنى للشعر عنها ضمن تلك الرحلات. ولا ينكر الشعراء دورها فالشعر ليس:

بقايا رحلة خرساء... مـا غنّـى لهـا وتـر
وبيت من قصيد الشعر... لا فكـر ولا صور[3]

* هكذا يكون الشعر قد أسلمنا إلى الخيال ومنه إلى الصورة «وليس التصوير في القصـيدة زخرفا ظاهريا، ولا زينة زائدة، يمكن الاستغناء عنها أو اختصارها، والاكتفاء ببعضها، بل إنه عنصر أساسي ينمو بنمو البناء الفني العام للقصيدة...» [4] فالصـور[*] ليسـت مظهـرا للقصيدة، بل هي القصيدة. لأنها الأسلوب الذي يعرض ما يدور في عالم الصمت ليبوح بـه عالم الصوت (الكلام). فالشعر تعبير بالصورة الكلامية، وذلك من خلال استحضار الغائـب في معادل موضوعي يتجلى في علاقات عضوية توحد المتعارض والمتباعد فـي صـورة جديدة متجاذبة، كتجاذب الكواكب في مجرتنا إلى الشمس. وهذا التخريج الشعري يبقى متسما

---

[1] عبد ا العشي: زحام الخطابات، دط، ص (29).

[2] محمد حسن عبد ا : الصورة والبناء الشعري، دط، ص (11).

[3] مصطفى محمد الغماري:أسرار الغربة ، ص(40).

[4] مصطفى محمد الغماري: في النقد والتحقيق، دط، ص (33).

[*] الصورة: «لم يكن مصطلح "الصورة" image أو imagery من مفردات الخطاب النقدي المتعارف عليها بين النقاد والدارسين فـي العصور الماضية، وإنما شاع تداولها على ألسنة نقاد الرومانتيكية منذ أوائل القرن التاسع عشر، وازداد الاهتمام بها بعـد ذلـك لـدى شعراء الحركة الرمزية في فرنسا (...) وخلال النصف الأول من القرن العرشين أصبح للصورة قوة خفية، فالاتجاهات الشعرية تأتي وتذهب (...) ومع ذلك تظل الصورة عنصرا ثابتا في الشعر كله...». ينظر: شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالـة، دار غريـب، مصر، دط، 199، ص (235).

- يؤكد شارل برونو أن «الصورة ترمي إلى التعبير عما يتعذر التعبير عنه...»، ينظر: جوزيف ميشـال شـريم: دليـل الدراسـات الأسلوبية، ط(1)، ص (79) نقلا عن:

Ch. Bruneau : l'image dans notre langue littéraire. In mélanges Dauzat, p(67).

حتما بذلك الغموض المتجذر في الشعر. الذي يأبى عن العقل، وتبقى الصورة الفنيـة هـي الجوهر الثابت في الشعر فهي غير مكررة من حيث لا تتكرر لحظة الكشف ذاتها. ورغـم ذلك فإن الصورة منعقدة من عناصر عدة (الخيال، الموسيقى، اللغة، العواطف، الأفكار،...) هذا التعدد في الوجوه هو ما يجعلها غامضة وضرورية للشعر لا استغناء عنها. «قديما فكر الإنسان عن طريق الصورة وترك على جدران كهوفه هذه اللغة الأولى التي عبر من خلالها عن خوفه ودهشته وأمله في غد أفضل»[1]. إن الصورة في امتداداتها الزمنية تعود بنا إلـى أولى التقليعات الإنسانية وأكثرها أهمية وهي الكتابة باعتبارها بداية لتاريخ جديـد، الكتابـة كانت بالصور وهذا وما نجده في الهيروغليفية؛ التي تعني باليونانية (النقش المقدس). وهكذا كانت الصورة أداة إبلاغ «و(الفرق) بين الإبلاغ والإيصال أن الإبلاغ أشد اقتضاء للمنتهـي إليه من الإيصال لأنه يقتضي بلوغ فهمه وعقله كالبلاغة (...) وهي إيصال المعنـى إلـى النفس في أحسن صورة»[2]. فالصورة جمال فطري ينشده الإنسان مع أخيه الإنسان، ولهـذا لا نجد لها تعريفا مضبوطا، وإنما تعريفاتها تقريبية فهي «علاقة وليسـت -علاقـة تماثـل بالضرورة- صريحة أو ضمنية بين تعبيرين أو أكثر تقام بحيث تضفي على أحـد التعـابير -أو على مجموعة من التعبيرات- لونا من العاطفة، ويكثف معناه التخيلي -ولـيس معنـاه الحرفي دائما- ويتم توجيهه ويعاد خلقه...» [3]. فالصورة الفنية أو الصورة الشعرية هي تلك الوجوه التي تعطى لإبداع جديد لم يسبق إليها إنها بصمة جديدة، ونظرا لتعدد هذه الوجوه فـ «إننا لا نهدف إلى تمزيق الدلالات المجازية، بل إلى ضمها في بناء موحد والقارئ للبيـان العربي -يخيل إليه- خطأ، أنه من اليسير أن تصنف المعاني المجازية، وأن الحدود فاصـلة بين ما يسمى مجاز مشابهة ومجاز حكم (...) لا ننكر أن ثم فوارق، ولكننا لا ننكر التداخل المحير الذي يعصمنا منه التحليل الشكلي الرديء»[4]. إن هذه دعوة إلى بعث روح جديـدة في النظر إلى البلاغة تنأى عن تلك التقسيمات العقلية، التي تحاصر العمل الفني وتخنقه كمن يبحث عن سر جمال وردة فيعمد إلى تقطيعها«إن هدف التحليل الأسلوبي الحديث للأشـكال

[1] كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية)، دار المطبوعات الجامعيـة، مصـر، دط، 2006، ص (479).

[2] أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، تح: حسام الدين القدسي، دار زاهد القدسي، مصر، دط، دت، ص(50).

[3] محمد حسن عبد ا : الصورة والبناء الشعري، دط، ص(37).

[4] مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، لبنان، دط، دت، ص (5).

البلاغية المختلفة لا يمكن أن يقتصر على مجرد حصرها وتعدادها في النص الأدبي، بل لابد أن يبين أوضاعها المحددة ويكشف عن علائقها المتناغمـة، أو المتنـافرة...»[1]. إن هـذا التحليل قوامه أن يصف الظاهرة كما هي في حيويتها النابعة من ذلك الانسجام الداخلي النابع من تلك العلاقات الخفية بين (الصور) إن لغة الشعر لغة خيال فهـي متحـررة لا تنصـاع للقواعد.

هذه مقدمة الفصل الأول جاءت لطرح مجموعة من الاستفهامات لعلها تجد جوابا في ختامه، منها: لماذا يلجأ الشاعر إلى الخيال؟ ولماذا هذا الاختلاف في الصور الفنية، والعمل الفني واحد؟ لماذا نحب قراءة الشعر رغم غموضه؟.

للإجابة عن هذه الاستفسارات، لابد من تحليل ديوان (أسرار الغربة) .وقد توزعـت صوره ضمن ثلاثة مجالات هي: الصورة الفنية المفردة، الصورة المركبة، الصورة الكلية.

2-الصورة الفنية:

2-1- الصورة المفردة:

إن أي عمل فني أو أي خطاب مبني على علاقات خفية لا تتجلى للقـارئ مـن أول وهلة، ولكن بتفعيل القراءة تتكشف هذه العلاقات تدريجيا فـ «من الأسـس المنهجيـة فـي الدراسات الأسلوبية إعطاء الأولوية للعلاقات المختلفة التي تربط بين الأشياء والتـي تنـتظم العناصر على تباعد الشقة بينها (...) فتكون منها أنظمة متماسكة الأجزاء»[2].حيث تتركـب الصورة من تعليقات دلالية غريبة، ناتجة عن إزاحة الدال عن مدلوله، وإلقائه في مغـامرة دلالية بحثا عن الدلالة المرجوة. فكانت الصورة المفردة حيلة فنية لتطويـق هـذا المعنـى الهارب.

2-1-1- مفهوم الصورة المفردة:

يمكن تعريفها بأنها تلك الصورة ذات العلاقات «و لم يخفى دور هذه العلاقات علـى القدماء،ففي درسهم أنواع الصورما فتئوايبحثون عن(...)العامـل الموجـب للتقريـب بـين مشهدين،وليس من الضروري أن يكون هذا العامل مبنيا على شبه حتما.بل قد يكون أساسـه

---

[1] صلاح فضل: علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، ط(3)، 1988، ص (333).

[2] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعية التونسية، تونس، دط، 1981، مج20، ص(141).

الاختلاف. »[1]وعندما نقول بسيطة يجب أن لا ننخدع بهذه الكلمة لما تحمل مـن الدلالـة السطحية، فمن أبسط الأشياء تتركب أعقدها وأغمضها، وقد يكون البسيط في ظاهره مركبـا في جوهره. فالصورة المفردة رغم بساطتها فشأنها شأن الذرة المتركبة من: نواة وإلكترونات والنواة بدورها من نيترونات وبروتونات تتفاعل الشـحنة الموجبـة مـع الشـحنة السـالبة للإلكترون فتدب الحياة في أصغر شيء للوهلة الأولى في عالم السكون. فالصورة المفـردة كالذرة ،إنها رغم بساطتها تحمل بذور انفجارها الدلالي. حيث تدب الفوضـى بـين الـدال والمدلول فسوسير يرى «أن العلامة اللغوية لا تربط شيئا باسم بل تصورا بصورة سـمعية، وهذه الأخيرة ليست الصوت المادي الذي هو شيء فيزيائي صرف، بل هي البصمة النفسية للصوت...» [2] فثمة علاقة اعتباطية بين الدال والمدلول، هذه العلاقة هي التي تعمل علـى تفجير الدلالة من سياق إلى آخر. فتكون الدلالة في حالة نشطة تسعى إلى إنشاء عالم جديد. هذا التفجر ليس بالعرضي في الشعر بل جوهري، فلغة الشعر «.. لغة من نـوع خـاص، يبدعها الشاعر من أجل التعبير عن أشياء لا يمكن قولها بشكل آخر...» [3] إن هذا التفجـر هو سعي إلى كشف جديد ضمن رحلة البحث عن المعنى من قبل القارئ. فالصورة تستكشف شيئا بمساعدة شيء آخر قد يصلان معا إلى درجة التناقض، الهدف من ذلك هو السعي إلـى فتح مغاليق المجهول بأساليب عدة تستند إلى الإدراك الاستعاري الذي يؤكد أن «.. الانفعال الجمالي جوهره الاجتماع، ويسعى إلى توسيع الحياة الفردية بنهوضها إلى أفق الحياة الكونية الشاملة (...) يربط الفرد بالكل، ويربط اللحظة بالديمومة. تنشأ الصورة حين يتسع الشـعور باجتماعية الحياة تشمل كافة الموجودات»[4] إن السر كـامن فـي اكتنـاه تلـك العلاقـات الاجتماعية بين مختلف التفجيرات الدلالية داخل الصورة المفردة. وهذه الكلمة الأخيرة تحمل في صلبها تعددا لا انفرادا، تناقضا لا توافقا، فوضى لا نظاما من خـلال أسـاليب أهمهـا: التشخيص، تراسل الحواس، مزج المتناقضات، إنها الوحدة الناتجة عن التفكك، فالخلاف مبدأ مشترك لا محيد عنه.

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي،خصائص الأسلوب في الشوقيات، دط،ص(141).

[2] أحمد مومن: اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2002، ص (127) نقلا عن:

De Saussure.. Course in General linguistics 1916, wade Baskins translation, 1974, p(66).

[3] عبد ا حمادي: الشعرية العربية (بين الاتباع والابتداع)، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط(1)، 2001، ص(195

2-1-2- أقسامها:

2-1-2-1/ التشخيص:

هو تقنية من تلك التقنيات الأسلوبية التي يلجأ إليها الشاعر بحثا عن المعنى و هو «مصطلح يستخدم للإشارة إلى خلع الصفات، والمشاعر الإنسانية على الأشياء المادية والتصورات العقلية المجردة»[1]. وهي هنا تجسد تلك الوحدة الوجودية بين الإنسان وغير الإنسان، إنه الائتلاف الناتج من خلاف ف«... الأسلوب المتعارف الذي يبحث عن التشابه يجني على الشعر، فنحن حينما نواجه شيئين لا نلغيهما من أجل البحث عن التشابه (...) نحن نعجب بالمختلفين حين يأتلفان، ولكننا نعجب في الوقت نفسه بهذين المختلفين حين لا يستطيع الائتلاف أن يمحو ما بينهما من فروق...» [2] فنحن لا نجعل أحد الطرفين مركزا والآخر هامشا؛ لأن كلاهما مركز، ولكن كل الجهد منصب على اكتشاف مدى تأثير كلا الطرفين في بعضهما البعض.

والتشخيص في جوهره علاقة استعارية بين الإنسان والمادة، أو الإنسان والمجرد «ويلح النقاد الجدد -عموما- على أن الاستعارة ليست حيلة بلاغية وإنما هي أسلوب للإدراك ووسيلة لاكتشاف طراز خاص من الحقائق...» [3] والاستعارة التي تحمل دلالة الإعارة فيها إقرار ضمني بالحاجة والنقص. فالاستعارة يمكن النظر إليها على أنها ***معادل موضوعي*** لعجز الشاعر عن القبض على المعنى، فيتجاوز حدود الإنسان إلى الآخر (المادة أو المجرد) طلبا للمساعدة الفنية. فكان:

- **تشخيص الطبيعة:**

وهو إضفاء السمات الإنسانية على المادة أو الحيوان أو النبات، أو لنقل (الإنسان/الطبيعة) وهو ضارب في أعماق تاريخ الإنسان فقد «كان آباؤنا الأولون يعيشون على الأسطورة. واليوم لا تخفى الأسطورة تماما، فإن الصورة الشعرية ليست في جوهرها إلا هذا الإدراك الأسطوري الذي تنعقد فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة»[4]، فقد كان القدماء

[1] مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، دط، ص(87).

[2] مصطفى ناصف: الوجه الغائب، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، دط، 1993، ص(89-90).

[3] مصطفى الصاوي الجويني: البيان فن الصورة، دار المعرفة، مصر، دط، 1993، ص (182).

[4] مصطفى ناصف: الصور الأدبية، دط، ص(7).

يؤمنون بما يسمى الإحيائية (*Animism*)، نسبة إلى الإحياء، فكل ما في الطبيعة حي، حتى الجبال والصخور. يبدو هذا لأول وهلة غريبا ولكن «في العلم الحديث فإن ذرة كل عنصر تشتمل على نواة وحولها تدور إلكترونات ونيوترونات الخ. وهذا الدوران دليل حياة...» [1]، فكل ما خلقه ا حي.

هذه الإحيائية هي معادل موضوعي لطلب العون لضعفه، فعندما يحس المبدع بالاغتراب تكون معادلا مثاليا لما يفتقده الشاعر، إنه الرفض من أجل الراحة. وكان **جان جاك روسو** أول من استخدام تعبير "**الاغتراب**" في ثقافة الغرب كمصطلح «الاغتراب نوع من الاضطراب في علاقة الفرد بنفسه والعالم..» [2] حيث أن هذا الاغتراب معادل موضوعي لاضطراب العلاقة بين الدال والمدلول. مما يؤدي إلى غموض لغياب معنى محدد. ولا خلاص من هذا الاغتراب إلا بعمل جديد، وهذا اغتراب إيجابي.

أ- البسيط: يقصد به البحث أن ثمة موصوفا واحدا له صفة واحدة. مثلا:

في قصيدة "اطمئني .. أماه":

قدر شاء.. فاسكري يا دروبي
خمرة الوصل تزرع ا فيا[3]

فهي تعود بالاغتراب إلى زمنه الأول منذ أن أخرج آدم وحواء من الجنة ليحكم على ذريتهم بالاغتراب الأبدي فمحاولة العودة إلى البدايات الأولى (الأم) هي معادل موضوعي للتخاص من هذا الاغتراب. كما أن الأم تحمل دلالة الخصب، فهي التي تحمل وتلد. وهذا ما يجعلها معادلا موضوعيا للغة المجازية المرنة (الأم/اللغة المجازية). كما أن العودة إلى الأم هو حنين إلى زمن الطفولة رمز البراءة والنشاط وتعلم اللغة والحرية، فاللغة المجازية لغة عفوية، نشطة لما تحمله من توالد دلالي، كما أن اللغة المجازية هي ميلاد لغة خاصة بالمبدع توازي تلك التي تعلمها من مجتمعه. كما أن الطفولة معادل موضوعي لولادة إحساس جديد ورؤية جديدة لدى القارئ. ولهذا كان العنوان محملا بدلالة الطمأنينة؛ لأن في الإبداع راحة

---

[1] عبد المنعم الحفني: الموسوعة النفسية (علم النفس والطب النفسي)، مكتبة مدبولي، مصر، ط(2)، 2003، ص(36).

[2] محمد عباس يوسف: الاغتراب والإبداع الفني، دار غريب، مصر، دط، 2004، ص(144).

[3] مصطفى محمد الغماري:أسرار الغربة ، ص(74).

للمبدع بلغته الشعرية. والطفل يحمل دلالة الذهول أمام كل جديد. هذا الذهول المقترن بالسكر "فاسكري يا دروب" إن الدروب جامدة فهل تسكر؟ وهل تضـيف الـدروب للسـكر شـيئا؟ «السكران: خلاف الصاحي (...) السُّكْرُ: ما سد به...» [1] فالسكر يحمل دلالة غياب العقل عن صاحبه. ويحمل دلالة الانسداد؛ فالسكر هو انسداد سبل العقل. كما أن الأسلوب يحمـل دلالة الدرب. فهذا معادل موضوعي عن انسداد السبل المؤدية إلى المعنى أمام الشاعر.

ثم يتم التعريج مرة أخرى إلى السكر ولكن أكثر عمقا؛ حيث الخمر؛ وقد سميت كذلك لأنها تحجب نور العقل، ويتم إسناد فعل (الزرع) إلى الخمر "خمرة الوصل تزرع ا فيـا" فكيف لنا أن نسند الزرع إلى الخمرة؟ وكيف يكـون المـزروع هـو ا الـذي حرمهـا؟ «الاغتراب الأول للإنسان منذ أن خرج آدم من جنة النعيم يمكن مغالبتـه عنـد الصـوفية بمجاهدة النفس وسمو الروح (...) وذلك إلى أن يبلغ الصوفي أعلى مراتب الحريـة وهـي مرتبة الفناء في الذات الإلهية...» [2]، حيث الطمأنينة، فهنا المبدع يقوم بسعي هاجري بـين زمنه هو وزمن الإنسان الأول كرحلة ينشد من خلالها التخلص من اغترابه. وفـي حقيقـة الأمر حيث الفكرة ليست مقتصرة على المتصوفة. فالحضارة الغربية «تقـرر علـى لسـان مؤرخها الكبير-**أرنولد توينبي**- استحالة صدور "الفعل الإبداعي" عـن قـوة واحـدة، وأن الحضارة هي نتاج لقاء رائع بين الإنسان وا ...» [3]، فالإبداع المبدع لا يتم إلا في وجود قوة مساعدة يلجأ إليها كإقرار بالعجز أمام المعنى الغامض. وهذا ما يدفع بأشـرعة السـؤال أن تمتد لنطرح سؤالا وهو «ما المعرفة؟ المعرفة ربانية. وأول ما تطلق على ا "كنـت كنـزا مخفيا فأحببت أن أعرف" ما هو موضوعها ليس سوى معرفة ا أيضا. كيف الطريق إليه؟ لا طريق...» [4]، فا هنا معادل للمعنى الغائب، الذي يسعى الشاعر لمعرفته. والطريق إلى المعنى مجهولة أولا طريق، وبهذا تتشتت الدروب والأساليب أمام المبدع فيحدث الغمـوض وغياب الدلالة.

---

[1] ابن منظور الأنصاري الإفريقي المصري: لسان العرب، تح وتع: عامر أحمد حيدر، راجعه: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتـب العلمية، لبنان، ط(1)، 2003، مج(4)، ص(433)، (س.ك.ر).

[2] محمد عباس يوسف: الاغتراب والإبداع الفني، دط، ص (10).

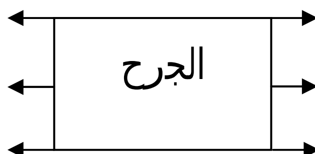
[3] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، دط، ص(131)، نقلا عن: التفسير الحضاري: أرنولـد تـويني فـي كتـاب (التفسير الإسلامي للتاريخ) لعماد الدين خليل، دار العلم للملايين، لبنان، ط(3)، 1981.

[4] سامي خرطبيل: أسطورة الحلاج، دار ابن خلدون، لبنان، ط(1)، 1979، ص(234).

ب- المركب: ويقصد به أن ثمة موصوفا واحدا له عدة صفات. ولنبق في القصيدة السـابقة (اطمئني.. أماه):

أيهـا الجـرح... لملـم النـور. واضـرب
جبهـة اللـيـل.. والضيـاع الغبيـا
:
خـذ نشـيدي. يـاجرح..خـذ وتـري(*)
الصديان.. خـذ مهجتـي(*).. وخـد جفنيـا(1)

فالجرح يضرب، يلملم، يأخذ النشيد، يأخذ الوتر، يأخذ المهجة، يأخذ الجفن



إنها وجوه لموصوف واحد (الجرح). والجرح يحيل إلى الألم «.. إن فكرة المعانـاة تعني مدى ما يبذله الشاعر من جهد لتطويع اللغة حتى تصبح قـادرة علـى التعبيـر عـن غموض الحالة الشعرية...» (2). إن اللغة تنكسر على عتبات الشعر، هذا الانكسار سـيترك جروحا وندوبا في الشاعر. فهذا الجرح يلملم النور؛ هذا النور لابد أن يكون صـادرا عـن "النور الأعظم" (ا)؛ أي الكلمات النورانية التي علمت لآدم، إنها فوانيس تنير حينا وتخبـو آخر في ظلام هو (الليل) والليل هنا رمز لآلام الإبداع وغربته. إن تلك المعـاني الغامضـة تبدو كالنجوم في الليل فرغم أنها تنير إلا أن الدرب مظلم. وهذا ما يؤكده "الضياع"؛ فالضائع هو المعنى. ليعقبه "الأخذ" المتدرج فهو: أخذ للصوت (النشـيد)، فاخـذ لمصـدر الصـوت

(*)يقول H.Bcharlton «كان الشعر أول أمره ينشد ليغني على قيثارة lyre من اسمها اشتق هذا الشعر في اللغات الأوربية...». ينظر بوزوينة عبد الحميد: ظاهرة التطور الأدبي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1979، ص(69)، (الوتر، الغناء، القيثارة معادلات موضوعية للشعر).

(*)مهجة: «.. أن المهجة خالص دم الإنسان الذي إذا خرج خرجت روحه...»، أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، دط، ص (83).

(1) مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص(74).

(2) عبد ا العشي: زحام الخطابات، دط، ص(33).

(الأوتار الصوتية)، ثم أخذ للمهجة (دم الإنسان)، ثم للرؤية (جفن). فالصورة باهتة أمام هذا التشتت الدلالي.

- **تشخيص المجرد:**

هو إضفاء السمات الإنسانية على المجردات، وفيه قسمان: البسيط والمركب.

أ- **البسيط**: ثمة موصوف واحد له صفة واحدة، من مثل ما ورد في قصـيدة "لـن تمـوت الحقيقة":

فــإن أتعــب الطــين.. هــذا الزمــان الزمان ← يتعب

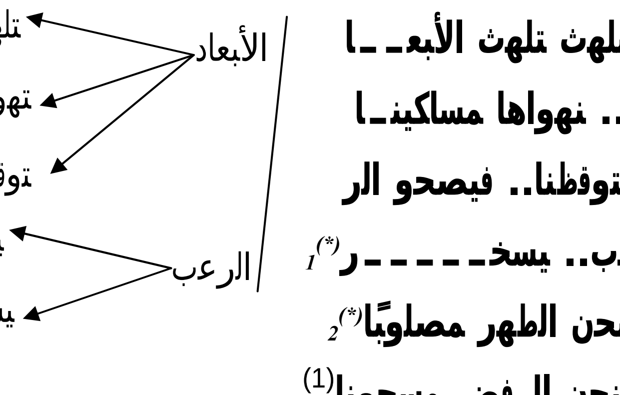
فلـــن يأكـــل اليـــأس أماليـــه[1] اليأس← يأكل

كانت البداية بالتعب والمعاناة المسلطة على هذا الطين من قبل الـزمن إنهـا رحلـة تجذبنا إلى مركز البدايات الأولى. لحظة خلق آدم من طين (ماء وتراب). إنها عـودة إلـى رحلة الاغتراب في بدايتها، إنها كمعادل موضوعي للتخاص من ذلك الاغتراب مثله في ذلك كمن رسم خطا ثم محاه، كمن سار إلى الأمام ثم ارتد إلى الخلف هروبا أمام الزمن، فالزمن خارج عن سيطرة الإنسان، وصراع الإنسان المعاصر هو صراع مع الزمن فسمى عصـره بـ (عصر السرعة). إنه هروب من الحقائق المتلاشية إلى الحقيقة الأولى، حقيقـة أصـله الطيني، ليبعث فيه أمل جديد لمواصلة رحلة البحث عن المعنى المتعدد هذا التعدد هو سـر حياة المعنى وحقيقته. كما نجد أن (الطين) معادل موضوعي لذلك الالتحام والانصهار الـذي دعا إليه **كوليردج** الذي ينشأ عنه خلق جديد من فعل ا سبحانه.

قد يكون (الطين) معادلا موضوعيا لانعدام المعنى لانعدام اللغة؛ فا خلق الإنسان من طين ثم نفخ فيه الروح ثم علمه كلمات من لدنه. فاللغة لاحقة عاجزة عن إدراك بداية الخالق كما أن الدال عاجز عن إدراك مولد المدلول وتعدده.

ب- المركب: ثمة موصوف واحد له عدة صفات. مثل ما ورد في قصيدة "سراب"

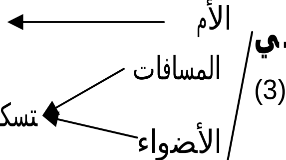
[1] مصطفى محمد الغماري:أسرار الغربة ، ص(81).



فنلهث تلهث الأبعـــا
د.. نهواها مساكينـــا
وتوقظنا.. فيصحو الر
عب.. يسخـــــــــر(*)1
فنحن الطهر مصلوبًا(*)2
ونحن الرفض مسجونا(1)

فالأبعاد (تلهث، تهوى، توقظ)، الرعب (يصحو، يسخر). إن كلمة "الأبعـــاد" تـوحي بالسفر والرحلة والبعد ورغم ذلك تهوى، رغم ما تحمله من غربة فنحن نلهث بحثـا عـن المعنى غير عابئين بالسخرية مادمنا قد قدما جهدا. وما يزيد من التحـام وانصـهار هـذه الدلالات مع بعضها البعض قوله: (فنحن الطهر مصلوبا) فـ «الطهارة تكون فـي الخلقـة والمعاني...»(2) فثمة توحد بين (الظاهر/الباطن) في معاناة الإبداع رغم ذلك الرفض والتنافر بين (الدال/ المدلول) فـ:

ستســـــكر منـــــك يـــــا ألمــــي
مســـــــــافاتي وأضــــــــــــوائي(3)



إنه الألم الذي سيشع نورا من تلك المصابيح الربانية التي منحت لآدم (الكلمات).

وفي الختام نجد أن «.. الصورة بنية خاصة يكشف المبدع من خلالها عـن تجربتـه وموقفه أو رؤيته كشفا يزاوج فيه بين الحسي والمعنوي، ويتخاص فيه من قـوانين المـادة والأشياء، ويؤلف فيه بين المختلفات...» (4) فالتشخيص يؤسس للاختلاف والحوار المتبـادل

(*)1 سخر: « السخر يدل على فعل يسبق من المسخور منه» أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، دط، ص(211).

(*)2 الصلب:تحيل إلى "الحلاج" (244-309)هـ . متصوف حلولي اشتهر بشطحاته الصـوفية التـي أدت إلـى صـلبه.أهـم آثـاره (الطواسين).

(1) مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص(175).

(2) أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، دط، ص(219).

(3) مصطفى محمد الغماري:أسرار الغربة ، ص(181).

(4) حسني عبد الجليل يوسف: علم البيان (بين القدماء والمحدثين دراسة نظرية وتطبيقية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشـر، مصـر، ط(1)، 2007، ص(24).

بين الإنسان والطبيعة والمجرد إنه عملية مفتوحة هاربة من الانغلاق المميت للمعنى. وهكذا ننتقل إلى فوضى أخرى هي فوضى الحواس.

2-1-2-2/ تراسل الحواس:

يعد إحدى التقنيات التي يلجأ إليها المبدع في إبداعه. وقد وضع "**بـود ليـر**" نظريـة التراسل ويرى «بأن الخيال هو أعظم القدرات الإنسانية التـي تقـوم بـاختزال المتعـدد، المتعارض في وحدة باطنية كلية عبر تراسل صوفي لعناصر الوجود...»[1] فالصورة معقدة، تشهد تناقضات تقوم على متراسلات للدلالات والأشياء وانصهار العلاقـات فـي التجربـة الكلية، إنه الخيال محدث الفوضى الحسية، ويمكن إعطاء تعريف **لتراسـل الحـواس** فهـو «يعني وصف مدركات حاسة من الحواس بصـفات مـدركات حاسـة أخـرى، فنصـف المشمومات -مثلا- بصفات المسموعات»[2] وهذا راجع إلى غموض النفس الإنسانية وعجز الإنسان عن كشف غموضه.

أ/البسيط: ثمة تراسل بين حاسة وحاسة أخرى مثلما ورد في قصيدة "هيلانا":

ولا ضوء[*]... أذوّب منه أنسـامي وأغتسـل

:

:

وأمطر في ضميري همسه.. واخضرت السـبل

ولا ألحاني السمراء منهـا يـورق الغـزل[3]

الضوء (بصر) ←همس(صوت)

الألحان(صوت)←سمراء(بصر)

فثمة تفاعل بين الحواس أو الأصح فوضى فـ (الصوت/البصر) متفاعلان في البيتين. لنجد ما يشبه المقابلة فالضوء(بصر)←همس(صوت) ثم الألحان(صوت)←سمراء (بصر). إنهـا بحق صاهره لعملية الإبداع منذ تلك اللحظة التي تنتابه رعشة الإبداع إلى لحظة الكتابة. فكل ما كان من أصوات في خلد الشاعر يجسده لغة مكتوبة بالعربية (السمراء) لتورق القصـيدة

[1] إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث، دط، ص(248).

[2] مصطفى السعدني: التصوير الفني، دط، ص(95).

[*] ضوء: «(الفرق) بين النور والضياء، إن الضياء ما يتخلل الهواء من أجزاء النور فيبيض بذلك (...) النور الجملة التي يتشعب منها [الضوء]...». أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، دط، ص(256-257).

[3] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص(38).

خضراء بحروفها على الورقة. فعندما تتحول أو تتجسد الرؤيا القصيدة. تكون تلك الأمطـار قد صارت اخضرارا أسلوبيا نابعا من ذلك الهمس الخفي فالمعنى لا يجهر إنه يهمس. فهـو متخفي. ونجد ابن باجه في كتابه (تدبير المتوحد) يلقي صفة المتوحـد علـى مـن يحـس بالاغتراب ويصفه بالفاضل «ومهما زاد عدد الفاضلين في المجتمع الواحد. فإنهم لا يكونون سوى قلة قليلة يسميهم "بالنوابت" أي النبات الذي ينمو من تلقاء نفسه حتى لو كـان متحـديا لعناصر بيئته»[1] فـ (الأخضر/ الإيراق) معادلان موضوعيان منصهران للدلالة على ذلـك الاغتراب المنتج.

ب/ المركب: ثمة تراسل حاسة وعدة حواس أخر. مثل ما ورد في قصيدة "أزهار الحنين":

أنـــا فـــي الوجـــود قصـــيدة خضـــراء
وتـــر الضـــياء[*].. إذا تـــرنم فـــي يـــدي
يخضـــر حـــرف بالهـــدى وضـــــاء[2]

قصيدة(صوت)←خضراء(بصر)
وتر(صوت)←الضياء(بصر)←ترنم(صوت

فالقصيدة تؤكد ما ذهب إليه إليوت. فهي معادل موضوعي للشـاعر. ولكـن بـؤرة الانصهار تكمن في (الوتر). فهو معادل موضوعي لذاك الغموض حيث تـم الانتقـال مـن (اللمس←البصر←السمع) فالصوت قمة التجريد والغموض هنا، أما الملموس فهـو قابـل للسيطرة، ثم جاء بعد طفيف (البصر) فنحن وإن لم نسيطر بالبصر ندقق في التفاصيل ولكن الصوت منفلت هارب مثلا ţ . كذلك المعنى الهارب الذي يشدنا الحنين إليـه. «والقصـيدة ليست إلا سحرا خاصا، ورؤيا شخصية مشعة (...) إنها خضرة فردية خلابـة تنـدلع فـي خشب اللغة. وأشجارها المعمرة فتبعث فيها الورق، والضوء والجنون»[3] فالحرف يخضـر

(1) نبيل راغب: موسوعة الفكر الأدبي، دار غريب، مصر، دط، 2002، ص(57).

(*) يرى أرسطو أنه: «.. لما كان البصر هو الحاسة الرئيسية، فقد اشتق التخيل (فنطاسيا) phantasia اسمه من النور "فاوس" phaos إذ بدون النور لا يمكن أن نرى». جابر عصفور: الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، ط(3)، ص(312). نقـلا عن كتاب النفس: أرسطو: تح: عبد الرحمن بدوي: النهضة المصرية، مصر، 1959، ص(107).

(2) مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص(66).

(3) علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية)، دار الشروق، الأردن، ط(1)، 2003، ص (23).

بالضياء لتنشأ القصيدة، فالاخضرار معادل موضوعي للغة المجاز التي تبعث الحيـاة فـي الخشب (اللغة العادية).

وفي الختام قد «.. ترتبط المرئيات في الصورة الشعرية بصفات أخـرى هـي فـي أصلها صفات لمسموعات أو مشمومات أو ملموسات... الخ، ولا يكون لكل ذلك معنـى إلا أن "الفكرة" الكامنة لا يمكن أن تظهر إلا من خلال تركيبة بذاتها، لها طبيعتها الخاصة، هـي التي نسميها "صورة"»[1]. فهذا إقرار بفوضى الحواس لفوضى الدلالة.

-1-2-3/ مزج المتناقضات:

إذا كان ينظر إلىالعقل على أنه مصدر للمعرفة لدى العقليين، فقد وضعوا له مبادئ أولية «1- مبدأ الذاتية أو الهوية، وهو يعني: أن الشيء له ذاتيته الخاصة يحتفظ بها دونما تغيير. فالهوية تفترض ثبات الشيء المدرك والعقل المدرك في نفس الوقت (...) 2- مبدأ عدم التناقض: أي أن العقل يرفض الجمع بين المتناقضين (...) 3- قانون الثالث المرفوع؛ أي أن كل شيء إما (س) أو (لاس) ولا وسط بينهما...» [2]. إن الأدب لايخدم هذه القوانين ،فهو يقوم على قوانين خاصة به مناقضة غالبا لقوانين العقل و المنطق والسؤال هل هذه المبادئ يحترمها "أسرار الغربة"؟؟ أم يتجاوزها؟ يمكن أن يصطلح على (مزج المتناقضات) بـ: تزاوج الكلمات *Alliance de mots*[*]. وأهم ما يميز هذا النوع من الصور هو « طبيعتها القائمة على التفاعل والتي تعمل على اكتشاف التجانس في اللاتجانس من خلال الشعور الذي يشيع الوحدة والانسجام في القصيدة...» [3] وهذا التناقض قد يأخذ وجوها متعددة؛ بسيطة ومركبة.

أ/ البسيط: يكون بين دليلين منفصلين يتبادلان التفاعل ضمن جاذبية السياق النصي.

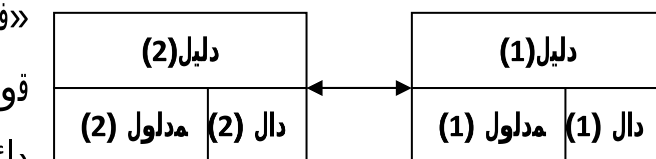
---

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، دار الثقافـة، لبنـان، ط(3)، 1981، ص(129).

[2] محمد عبد ا الشرقاوي: مدخل نقدي لدراسة الفلسفة، دار الجيل، مكتبة الزهراء، بيروت-القاهرة، ط(2)، 1990، ص(259).

[*] تزاوج الكلمات: «نقول تزاوج الكلمات عندما تتحالف كلمتان متناقضتان في زمرة واحدة وتؤول مجازا. كقولنا: أسرع ببطء، ظلام منير» بوطارن محمد الهادي وآخرون: المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية (انطلاقا مـن التـراث العربـي ومـن الدراسات الحديثة). دار الكتاب الحديث. القاهرة/الكويت/الجزائر. دط. 2008. ص(39).

[3] مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، دط، ص(97).



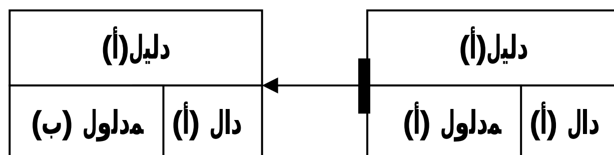
«فكما يقول بعض النقاد يصعب تولد صورة قوية من طرفين متلاصقين كما يصعب رسم دائرة واضحة عند التصاق ساقي "الفرجـار" وينبغي أن تكون زاوية العلاقة منفرجة بالقدر الكافي كي تنجم عنها صورة ما»[1] ومنه فإن البعد إلى درجة التناقض معادل موضوعي للاقتراب من الوضوح. كما في قصـيدة "أغنيـة اللهب الرحيم":

سخروا من اللهب الرحيم[*1] **يجوبني شلال عطـر**

أنا صيحة النار التي تنثال[*2] **أمواجـا بصـدري**[2]

فاللهب (رحيم، شلال) والنار (تنثال، أمواج). وهذا ما يدعوه الناقد المعاصر **كليانث بروكس**: لغة المفارقة «التي تجنب الأديب الوقوع في خطأ التعبير المباشر ذي البعد الواحد»[3] إنـه إعلان عن الصراع والتوتر وارتياد الآفاق الممكنة وتجريب لكل السـبل (فالنـار تنطفـئ بالتراب والماء). إنه منطق خاص منطق اللاعقل. حيث تتحطم مبادئه ليقف عاجزًا.

ب/ المركب: يقصد به أن ثمة دليلا لغويا واحدا؛ فالدال ثابت في حين أن المـدلول متغيـر لحسب النسق اللغوي



«من منجزات القصيدة الجديدة أن الكلمة لا تعني حدها اللفظـي، وإنمـا تعنـي مـا تستدعيه طاقتها اللغوية من مدلول آخر يتشكل في سياقها...» [4] فالدال هنا يتفجر لتنشأ عنه مجرة دلالية بتعدد المدلول كما في قصيدة (لا أملك إلاّك):

---

[1] صلاح فضل: علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، ص(363).

[*1] رحيم: «... الرحمة الإنعام على المحتاج إليه...» أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، دط، ص(160)، ولكن الرأفـة أبلـغ مـن الرحمة.

[*2] تنثال: «واسم التراب النثلية والنثالة (...) وهو تراب البئر. ونثل كنانته نثلا: استخرج ما فيه من النبل وكذلك إذا انفضت ما فـي الجراب من الزاد...» ابن منظور: لسان العرب، ط(1)، مج(11)، ص(769)، (ن ث ل).

[2] مصطفى محمد الغماري: الديوان، ص(171).

[3] نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، ط(1)، ص(82).

[4] رجاء عيد: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي المعاصر)، منشأة المعارف، مصر، دط، 2003، ص(18).

وحروفا .. تتحدى في سراب[3(*)] القهر خمـره	السراب
وتجوب الليل.. تطوي في السكون المر سـره	الليل/ السكون
أبحرت عبر المدى المجنون إقداما وثـوره[(1)]	البحر/ الثورة

فالسراب (الشمس تحسب أثرها ماء)؛ أي سراب = (حر/ماء). كما أن الليل به ظلمة ولكـن به القمر والنجوم؛ أي الليل (ظلام/ضوء). "السكون" فأي شيء في الكون مهما بدا ساكنا فهو متحرك مثل الذرة فالسكون (حياة)، البحر(موت/حياة)، الثورة(الفوضى/النظام). إنهـا كلهـا معادلات موضوعية عن ذلك التوتر الداخلي للمبدع، إنه الرجفة اللغوية البرزخية للتعبير عن الغامض، عن تلك الهوة الدلالية. إنها قمة المعادل الموضوعي للتعبير عن السـعي- سـعي هاجر- بين مدلول وآخر.

وفي الختام للصورة المفردة يطرح سؤال الغذامي: «هل الكتابة تسـمية؟»[(2)] ليجيبنـا «.. الكتابة لا تسمي ولا تؤسس التسمية، ولكنها تقلب التسمية وتجوز بالألفاظ والأسماء إلى غير ما هي له. إنها مضاد: ضد التسمية وضد العرف»[(3)]؛ لأن المسمى غـامض هـارب غريب نحاول محاصرته بالنسبي (المجاز).

2-2- الصورة المركبة:

2-2-1- مفهومها:

مادامت الصورة الفنية من إبداع الإنسان، فهي حاملة لبصماته. فالصور تفتح حدودها على بعضها البعض ليأخذ اللاحق من السابق «ونعني بها أن الشاعر لا يعتمد في تصـوير الحالة، أو إبراز المشهد، أو تجسيد الفكرة (...) بل يجنح إلى إنماء[4(*)]، أو الإتيان بصـورة جزئية مماثلة، أو صورة أخرى مقابلة، المهم في كل هذا هو الوصول (...) إلـى إحسـاس موحد عن طريق وفرة الصور وتداخلها وتفاعلها.» [(5)] إن هذا الاستنفار في الصـور يتخـذ

[(*)] 3 سراب: «...إنما السراب سبخة [في الصحراء] تطلع عليها الشمس فتبرق كأنها ماء...» أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، دط، ص(131).

[(1)] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص(158).

[(2)] عبد ا محمد الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي، لبنان/المغرب، ط(2)، 2005، ص(106).

[(3)] المرجع نفسه: ص(107).

[(4)] مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، دط، ص(114).

عدة تقنيات للتجلي.وثمة تعريف أخر يرى أن «..الصورة الشعرية المركبـة إنمـا تعطـي مساحة تصويرية أوسع(...)تجعل المتلقي يتعامل مع التجربة الإبداعية الشعرية على طريقة فن السينما حيث المشاهد المتتالية التي تعمق المعنى وتوضح الفكـرة فـي عـين و عقـل المشاهد»[1]

-2-2-أشكال بنائها:

2-2-2-1- الاكتظاظ:

وهو نمو أفقي للصور. حيث تتشعب مترامية الأبعاد ضمن نسق واحد. والاكتظـاظ يكون نتيجة لحالة الاستغراق اللاشعوري حيث: «أن الشاعر يكون في إحدى الصور، فإذا به يلتفت فجأة، فيقف ليصور جزئية من جزئياتها بصورة أخرى، قد تستغرق منه أكثـر ممـا كانت الصورة الأولى تستحقه في مجملها...» (2) فالصورة هنا تشهد انفجارا (نموًا) داخليـا في شكل صور وصفية متتابعة فيها من الحركية ما يلفت الانتباه. ترى لماذا هذا الازدحام ؟ سؤال إجابته كامنة في قصيدة: "حرام".

دورب الحـــــــــــــــــــب..

إن أذكـر فيـا خـوفي مـن الـذكرى

سـيلهب.. يلهـــب العمــرا

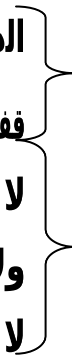
الذي غنى كروم هوى نلملمها ونعتصر

قفــــار كلهــــا الآمــــال..

لا كــــــــأس ولا وتــــــــر.

ولا نشــــوى.. دورب العشــــق

لا زاه بهـــــــا الشـــــــجر (3)

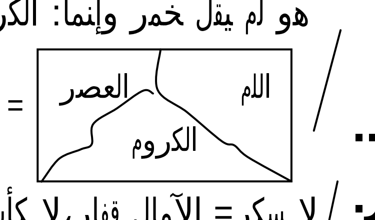


خمر

لا سكر

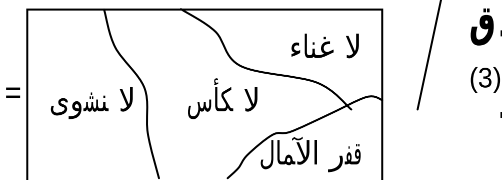
هو لم يقل خمر وإنما: الكروم تلملم وتعتصر

= خمر



لا سكر= الآمال قفار،لا كأس، لا غناء، لا نشوى

= لا سكر



---

[1] ديوان العرب،مجلة أدبية فكرية،الأحد28شباط(فبراير)2010.الصورة الشعرية و خصوصيتها في شعر فاروق جويدة،بقلم،إبراهيم خليل إبراهيم،http//www.diwanalarab.com.

(2) مصطفى السعد ني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل: دط، ص(114-115) نقلا عن: التفسير النفسي للأدب، عـز الدين إسماعيل، دار العودة، لبنان، ص(94).

(3) مصطفى محمد الغماري:أسرار الغربة ،ص(44-45).

«إن يقظة العقل ليس معناها أنك تعرف أكثر مما يعرف الناس، ولكن معناها أن تنبﺘ النار...» [1] هنا لابد من عملية نبﺘ دقيقة(قراءة). حيث يتسـنى لنـا الـدخول بـين تلـك المكتضات وتلمس حرارة التفاعل والانصهار.

الصورة المكتظة هي: "دروب الحب (...) ولا نشوى..." حيث ذكر الحـب والعمـر كناية عن الدهر، فالعرب يعتقدون أن «.. الدهر هـو المهلـك والـدنيا هـي الحيـاة فـي عقيدتهم»[2]، ثم ينتقل إلى الخمر وهنا بداية الاكتظاظ؛ لأنه لم يقل: خمر بل قـال "..كـروم هوى نلملمها ونعتصر" حيث جمع بين ثلاثة جوانب: الكروم، تلملم، تعصر، ثم ننتقـل إلـى صورة أخرى أكثر اكتظاظا "قفار كلها الآمال.. لا كأس ولا وتر. ولا نشوى.." فرغم وجود الخمر فلا سكر الذي عبر عنه (الآمال قفار، لا كأس، لا وتر، ولا نشوى) فلما لم نجد: خمر بلا سكر؟ وهي أكثر اقتصادا لغويا؟ !!

الذي يبوح لنا بسر هذا الاكتظاظ الصورة المواليـة ".. دروب العشـق لا زاه بهـا الشجر" فهنا عودة إلى "دروب الحب" ووصفها بلا زهو الشجر. فكلتـا الصـورتين "دروب الحب..." و"دروب العشق..."توحيان بنفس الدلالة وهي دلالة الملل ، التي عبر بها (قفر كلها الآمال، لا كأس، لا وتر، لا نشوى) وهي مساوية لـ (لازاه بها الشجر) إنه إقرار بأن هـذا الاكتظاظ (التعدد) هو معادل موضوعي لعملية التفتيﺘ بين أغراض اللغة (الكلمـات) علّهـا تبوح بالمعنى، إنها لغة تصف ولا تسمي الأشياء.

«قيل للنص: ما معناك؟

قال: لا أعرف

قيل له: ماذا قال لك الشاعر لكي تقول لنا؟

قال: الشاعر لم يقل لي شيئا معينا، لقد شحنني بالمشاعر الغامضة،

حتى أنني أكاد أكتظ بما لدي من هذه المشاعر، دون أن أقوى علـى البـوح لشخص لا يمتلك الأدوات.

---

[1] مصطفى ناصف: الوجه الغائب، دط، ص(118).

[2] محمد عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة للطباعة، لبنان، ط(3)، 1981، ص(158).

قيل له: لكن أين المعنى؟

قال: وأنا أسأل أيضا عن المعنى[1]»

إنه إقرار بأن المعنى يأتي فيما بعد من قبل القارئ. إن الصورة المركبة تجاوز لقواعد البلاغة الصارمة، إنه انعتاق من جاذبيتها، إلى فضاء فسيح يشهد تفجـرات دلاليـة لمـيلاد أكوان جديدة يرتحل عبرها المعنى.

2-2-2-2- التوسيع:

فإذا كانت تقنية "الاكتظاظ" نموا أفقيا. فإن تقنية "التوسيع" نمو عمودي حيث «... يلجأ [الشاعر] إلى صنع خيال في الخيال، ويتم ذلك بتخيله عالما ثانيا غير العالم الذي يعيš فيه، ولكنه يعادله. يحدد إطاره في شيء لا يمكن النفاذ إليه –بمنطق العقل- معتمدا في تحديد هذا العالم الخيالي واختياره إلى سلفيته الأسطورية (...). بل يلجـأ إلـى تجميـع المتباعـدات وتوحيدها...» [2] إنه توسيع يشمل كل الامتدادات: زمنية، مكانية، أشخاص، كائنات، لغوية. كما في قصيدة "عندما توقظني الذكرى".

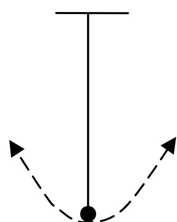
أ- الامتدادات اللغوية: ويقصد بها الجمع بين المتباعدات من مثل: (الألم الرحيم، أنا اللهب الذي تنثال منه أمطار. مرايا الحر والقر، سيف الورد والجمر تعصر ناره خمره، ألـم بـه تخضر أبعاد،... يا ألمي ليصحو فيك ميلاد).

فهذه الامتدادات اللغوية تقوم على الجمع بين المتناقضات فكيف يكون الألـم رحمـة؟ كيف ينثال من اللهب مطر؟ كيف تكون المرايا للقر والحر؟ كيف لا يذوي الورد من الجمر؟ كيف يخرج من النار سائل (الخمر)؟. كيف يكون الألم خصبا؟. إنها كلها معادلات لذلك القلق والتوتر بحثا عن مخرج. فهذه الامتدادات اللغوية مثلها كمن يقف على بنـدول ينتقـل مـن النقيض إلى النقيض، إنه حال المبدع.

---

[1] عبد ا العشي: زحام الخطابات، دط، ص(28-29). نقلا من هامš الصفحتين نقلا عـن (-3- qhaddad.com/walaa/walaa 5htlm) وهو للشاعر: قاسم حداد.

[2] مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، دط، ص(116).



"وأنت أنا.. وذاتي فيك صحو مطلـق.. لهـب
يمد هواك في الوادي قصيدا أخضرا يثـــب.
:
أنا شفتاك يا ذاتي وأنت الورد والغضـــب"[1]

تم الإنتقال من المخاطب (أنت)إلى (أنا) موحدا بينهما حيث توسع المعنـى (فأنـت) تساوي (أنا) وهذا غير منطقي(أنا شـفتاك يـا ذاتـي وأنـت الـورد والغضـب) فصـل بينهما(أنا<الذات) (أنا=الشفاه).

ولكن أليست حركة البندول أشبه بحركة المروحة؟ للتخفيف مـن حـدة هـذا التـوتر؟ إن الامتدادات اللغوية (المجاز الذي يجمع المتناقضات) مروحة يتخفف بها المبـدع «فالشـاعر يتجاوز المستوى العادي فتصبح هذه اللغة عاجزة عن التعبيـر فتخـتلط مشـاعر: الحـزن والفرح، ولا توجد لغة تعبر عن هذه المتناقضات. فمن أين يحضر لغة أخرى؟ والشاعر لابد أن يكتب أو ينفجر ، مروحة الشاعر هنا هي الخيال، فهو كالمحرك ينتج الهواء (المجـاز). فلو لم يتحرك المجاز لاحترق الشاعر...» [2] فهذه الامتدادات حتمية يتسامى بهـا المبـدع ليصنع واقعا متميزا.

ب- امتدادات زمنية: حيث يفجر الزمن على كل أبعاده: الماضـي، الحاضـر، المسـتقبل، (ذكراي، أنا الماضي على عينيك مزدهر، الفجر، الشهر "نيسان"، الليل، التاريخ، رؤى، هذا العصر، السفر، تخضر أبعاد، يصحو فيك ميلاد، ميعاد). إنه تحريك لعقارب الساعة الشعرية التي تشهد احتفالا للأزمنة يتداخل فيها الحاضر والمستقبل لتفجير حدود الماضي (الـذكرى) لينفجر منها الحاضر والمستقبل. فثمة إشعاع. «ليس الماضي بالنسبة للشاعر الحديث، زمنا منقضيا أو ذكرى ميتة لا يمكن استعادتها أو بعث الحياة في رمادها المتجهم، بل هـو علـى العكس من ذلك تماما حيوات متفردة...» [3] إن رماد الذكرى يستيقظ ليرمي بإشعاعاته على الحاضر والمستقبل وهذا الامتداد الزمني معادل موضوعي للغموض والتوتر الدلالي.

---

[1] مصطفى محمد الغماري:أسرار الغربة ، ص(168).

[2] هذا رأي الدكتور عبد ا العشي: ضمن محاضرة لطلبة الدراسات العليا (بلاغة وأسلوبية)، (06 جانفي). 2008.

[3] علي جعفر العلاق: حداثة النص الشعري (دراسة نقدية)، ط(1)، ص(33).

ج- الامتدادات المكانية: ما دام المبدع في حالة اغتراب وشد للرحال لابد أن ينتقل بين أماكن عدة مثل (الموج، أنا الدرب، دمي، جرح، الصلب، الوادي، جفن، مـتم، النادي، السدرة، سفر، وجهك، شموس) إنها رحلة بين (الماء، التراب، الهواء) ولبعد هذه الأبعاد نجد(إلهي... شاخت الأبعاد) [1] فبعد المسافات واستمرار الترحال جعل الأبعاد تشيخ.

وتاهت غربة سوداء بين الموج والقلق
فهل تدرين يا أبعاد ما في الحرف من عبق؟[2]

إنه الحرف (الأسلوب) معادل موضوعي لتفلت الأبعاد، لا يجمعها إلا الدال ذو المدلول المنفلت.

إن كلمة (الوادي) ترمي بشباك الذاكرة إلى (سيدنا موسى عليه السلام) الذي لقب (بكليم ا)؛ كلم ا ولم يره، فسقط مغشيا عليه. إنه معادل لعدم تجلى المعنى بوضوح ليظل واسعا خارقا للعقل. كما أن ثمة عبارة (إلهي .. إني سفر...) [3] إذا ربطناه بالأنبياء والرسل. نجد أن كلمة "سفر" سمة لهم. كان سفر آدم الأول هبوطه من الجنة إلى الأرض. وفي سفر الأنبياء تقسيم:

أ/ رحلات سماوية أرضية: خاصة بآدم وحواء؛ فآدم نزل من السماء إلى الأرض.

ب/ رحلات أرضية: نوح، إبراهيم، يونس، موسى، يوسف...

ج/ رحلات أرضية سماوية: عيسى عليه السلام رفع إلى السماء.

د/ رحلة أرضية أرضية / أرضية سماوية/ سماوية أرضية: محمد(صلى ا عليه وسلم).هاجر من مكة إلى المدينة المنورة،الإسراء،المعراج.

يطوف هواك في واديهم يا سدرة الشوق[4]

---

[1] مصطفى الغماري:أسرار الغربة ، ص(169).
[2] المصدر نفسه: ص(169).
[3] المصدر نفسه: ص(169).
[4] المصدر نفسه: ص(168).

فمحمد صلى ا عليه وسلم شامل لكل الرحلات؛ فقد هاجر مـن مكـة إلـى المدينـة (أرضية) ثم فتح مكة (أرضية) وأسري به من مكة إلى القدس (أرضية)، ومن (القدس) إلى (سدرة المنتهى) [أرضية سماوية] ثم أعيد إلى الأرض (سماوية أرضية) إنها حوصلة لكـل رحلات الأنبياء عليهم السلام قام بها خاتم المرسلين-سبحان ا - فالسفر محكوم بـه علـى الأنبياء والرسل.

فيشربني اللقاء البكر.. يا حسناء.. لا يبقى[1]

فذاك اللقاء الأول بين الرسول (صلى ا عليه وسلم) وا سبحانه وتعالى الذي كنـى عنه بـ (حسناء). فاللقاء بين الرسول والذات الإلهية لم يكلل برؤية ا ، كان نورا لا تدركه الأبصار إنها رحلات تقربنا من المعنى ولا تجعلنا ندرك المعنى. فالصورة «.. فـي النقـد الحديث تفهم على أنها وسيلة لتغريب المعنى أو توسيع أبعـاده وخلـق رؤى جديـدة (...) وبفضل هذاالتوسيع وهذه الإثارة وما تولده من الدهشة ما توجده من ارتباطات ثرية معمقـة تظهر جمالية الصورة...» [2]

ومنه فإن هذه التوسعات (اللغوية، الزمنية، المكانية) معادلات لذلك الاغتراب الذي يحسـه المبدع ولتشتت المعنى، فتنتشر الصورة سعيا وراء الدلالة الهاربة.

2-2-2-3- القص والحوار:

نجد إلى جانب الاكتظاظ والتوسيع صورا مركبة ولكن من نوع آخـر؛ إنهـا تعتمـد القص والحوار، وهو من باب «..التفطن إلى ظاهرة التوجه الـدرامي الـذي تصـبو إليـه القصيدة الجديدة...» [3] هذه الدرامية تتجلى في تعدد الأصوات من خلال "الحـوار" الـذي يبعث نشاطا داخل القارئ؛ لأنه نقل لـ «القصيدة من الأحادية التقنيـة (أي القصـيدة التـي ينتجها صوت واحد) إلى التعددية التقنية والتعبيرية (أي القصيدة التي ينتجها أكثر من صوت واحد)، وبالتالي تسويق النص الإبداعي إلى القارئ المتلقي (المستهلك) بأشكال يتم استهلاكه

---

[1] المصدر السابق: ص(168).

[2] أحمد محمد المعتوق: اللغة العليا (دراسة نقدية في لغة الشعر)، المركز الثقافي العربي، لبنان/ المغرب، ط(1)، 2006، ص(196).

[3] محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، دط، 1985، ص(11).

وتذوقه بسرعة»[1] فالحوار هنا انتقال من تقنية الأحادية إلى تقنية التعدد ولكـن لمـاذا يـتم اللجوء إلى تعدد الأشخاص؟ ولماذا تتعدد الحوارات من حوار الشاعر طرف فيـه بضـمير (أنا)؟ وحوار آخر لا يكون له أثر فيه وإنما لشخصيات متعددة؟ ولهذا يمكن القول أن الحوار له أقسام.

أقسامه:

أ- الحوار الذاتي: نجد فيه أسلوب القص والحوار، ليكون ضمير "أنا" طرفا في هذا الحـوار أو الحكاية، كما في قصيدة "لن تموت الحقيقة" فهي خير ما دل عليه.فهو في بداية القصـيدة يوجه خطابه إلى الليل رمز الظلم والمأثم، ثم يسائل:

رســول الســلام.. أيفنــى الســلام؟[2]

ثم يتكلم على لسان السلام: «فيهتف يا للحقيقة... تثوي»[3] ويرجح أن ثمة نقطتين بعد "يهتف:..." ليعود محاورا "الضوء"، ثم "الضائعون الحيارى"، ثم "الحافرون القبور"، ثم "أيها الشوق"، ثم "أيها السادرون"، ثم يحاور "أنتِ" دون أن يحددها؛ ليحددها بعد ذلك في "ليلاي"

ألــيلاي.. إن يمطــروا.. فســراب
يزلـــزل باليـــأس أعماقيـــه

:
:

ألــيلاي.. ورد جراحـــي تشـــظي
ليمطـــــر ملحمـــــة قانيـــــة
وأورق فـــي القلـــب صـــمت زعـــاف
تغذيـــه بـــالرفض أشـــواقيه[4]

---

[1] عزيز لعكايشي: أسئلة القصيدة الحرة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتـوري قسـنطينة (الجزائـر)، ع(18)، ديسـمبر، 2002، ص(194).

[2] مصطفى محمد الغماري:أسرار الغربة ، ص(77).

[3] المصدر نفسه: ص(77).

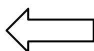
[4] المصدر نفسه: ص(80-81).

هنا تصريح باسم المخاطبة مقترنة بياء الملكية، فـ "ليلى": الخمر ونشوتها، كما أن "ليلى" في الموروث الشعبي مرتبطة بقيس فلقب بـ "مجنون ليلى" والشعراء لقبوا بالمجانين، وكل هذه الدلالات (السكر، الجنون، الحب) ذهاب للعقل. فـ «.. المرأة التي يقع الرجل في حبها هي بمثابة الكائن الوحيد الذي يمكن من خلاله تحقيق معجزة الخروج من ذاته من أجل النظر إلى نفسه وكأنما هو "آخر". ذلك الآخر الذي هو في نفسه ذاته العميقة»[1] فالمرأة مرآة الرجـل، ومنه "فالحبيبة" هي تجسيد لذلك الاغتراب ،الذي يسعى للتخاص منه بالحب؛ إنه تخاص من (الصمت الزعاف).

وقد تكون "ليلى" معادلا موضوعيا للصعب، فرغم الحـب بـين (قـيس/ليلـى) أي (الشاعر/اللغة الشعرية) غير أن قيسا هام على وجهه في الصحراء مغتربا أنيسـه شـعره. "ليلى" معادل موضوعي لـ "لغة جديدة" «فخاق لغة جديدة كان يـرتبط فـي رأي المـازني بالصعوبة التي تعترض الاتصال بين الرجل والمرأة...» [2] فلهذا التواصل لابد مـن كسـر قواعد اجتماعية (لغوية) سابقة؛ ليتم صهر عميق داخل هذه الكلمة "ليلى" المتفجرة دلاليا على (الخمر، الجنون، الحب، اللغة المجازية). ومثلما تاه قيس في اغترابه سـاعيا وراء سـراب "ليلى" فالشاعر مرتحل وراء ذلك المعنى السرابي المزلزل لأعماقه حيث لا حقيقة.

ثم ينتقل إلى محاورة رمز أنثوي آخر هو "الأم"

وإن تعـب الطـين.. يـا أم هيهـات
أن يلهـب الحـزن أقداميـه
أسـائل فـي مقلتيـك اليقـين
فتمطرنـي الهمسـة الحانيـة
أنـا الحـب... لا تبتـئس.. فالزمـان
وإن جـف.. تزهـر نعمائيـة



فتمطرينـي الهمسـة الحانيـة:
أنـا الحـب... لا تبتـئس.. فالزمـان
وإن جـف.. تزهـر نعمائيـة

:
:

الأم تخاطب قيسا (الشاعر)

(1) نبيل راغب: موسوعة الفكر الأدبي، دط، ص(161).
(2) مصطفى ناصف: اللغة والبلاغة (والميلاد الجديد) دار سعاد الصباح، مصر/ الكويت، ط(1)، 1992، ص(16).

وأنــت ولــيلاك يــا قــيس.. نجــوى
روتهــا مــع الصــبح أنفاســيه[1]

ومادمنا ضمن حقل الأنوثة (ليلى، أم، القصيدة، اللغة، الكلمة...) فلا بد من الإشارة إلى أن القص، أو الحكاية سمة أنثوية عبر التاريخ (الأسطورة، الجدة، شهرزاد...). "فـالأم" هنا رمزلـ "القصيدة" فالشاعر قديما كان "أبا" والقصائد "أبناء" أما القصيدة المعاصرة فالشاعر "طفل"، والقصيدة "أم".

تسعى القصيدة إلى إنماء الدلالة بالحكاية. فقد سبق وأن قال: "ليلاي" وهي هنا تقول "أنت وليلاك يا قيس" ومنه «إن بناء القصيدة على شكل مسرحي يخفف من وطأة الغموض ويزيد من وضوح الأصوات»[2]، فالقص والحوار الذاتي معادلان موضوعيان للتخفيف من حدة الاغتراب الداخلي، وذلك بإعطاء أبعاد اجتماعية.

ب- الحوار الخارجي: هنا يلاحظ غياب ضمير "أنا". لتتعدد الشخصيات لجري حوار بينها، فالأديب «في أدبه ينحو إلى أن يخرج من إطار شخصيته، ويتمثل نفسه في شخوصه التي يطرحها كائنات حية تسعى، ولها تميزها وحياتها وتفاصيلها الشخصية»[3] إنها إذن معادلات لما يدور في نفسه العميقة. مثل ما ورد في قصيدة: "بين قيس وليلى"

قيس: بيني وبينـك.. ليلى في الهوى نسب
فأنت وجهي.. وأنت الورد والعنب
أنت الخواطر..إن فكرت..أغنيتي
إذا ترنمت.. أنت الشعر والغضب[4]

"فليلى" هنا لها من الوجوه ما ينفي عنها صفة "الآدمية" فهي: وجه (هنا نتذكر أن الأسلوب عند العرب يتضمن دلالة الوجه)، وهي الورد والعنب (الخصب)، وهي (الفكر)، وهي (الأغنية)، وهي (الشعر). ولعل هذا الأخير (الشعر) جامع المفاتيح كلها؛ فالأسلوب

---

[1] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص(82).
[2] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، دط، ص(148).
[3] عبد المنعم الحفني: الموسوعة النفسية (علم النفس والطب النفسي)، ط(2)، ص(13).
[4] مصطفى محمد الغماري:أسرار الغربة ، ص(47).

وجه الشخص، والشعر إنما للعواطف والأفكار؛ والشعر في بداياته كان يغنّى. "فليلى" معادل موضوعي للإبداع الشعري (التجربة الشعرية).

ليلـى: مـاذا يفيـد الكـلام الحلـو... والغـزل
إن راح نـبض الهـوى بـالهجر يكتحـل
الحـب لـيس حكايـات... محنطـة
يغـيم فيهـا السـراب المـر.. والملـل
الحـب شـعلة أشـواق مقدسـة
تنفست..فالمـدى المجـهول يشتعـل[1]

وما يمكن ملاحظته أن الحوار «..يجنب الشاعر المباشرة (...) ويجعله أقدر على الإيحاء...»[2] فالحوارتقنية بلاغية تبعدنا عن التقرير. صحيح تاريخيا أن هجرا كان بين "ليلى" و"قيس"، ولكنه هنا معادل موضوعي لذلك الاغتراب، فعدم الوصل بين "ليلى" و"قيس" دلالة على عمق هذا الاغتراب، وإذا سبق القول أن (قيس/ليلى) معادلان لـ: (الشاعر/اللغة المجازية). إنهما معادلان لـ: (الدال/المدلول) فالدال هنا في تهويماته يبحث عن مدلوله. وقد وصفت الكلمة العربية بـ"الولود" لتعدد مدلولاتها.

كما أن هذا "المدلول" المتمنع المتعدد يأخذ من الأنوثة خصبها. ومـا يجمع بين (الشاعر/ لغته) علاقة حب ولكن: "**الحب ليس حكايات.. محنطة**"[3]

فالعلاقة بين الشاعر ولغته لابد أن تكون متجددة حية كبعث للإزهار والإيراق في الخشب.

نجد أن الحوار «.. لا يقوم على التنافس، بل يقوم على إرادة المعرفة من جهة وتقديمها من جهة المحاور (...) الحوار ينتجه طرف بمساعدة طرف ثان (...) الحوار ينمو بفعل البناء المتواصل»[4] فالصورة المبنية على القص والحوار هي إنماء للسبل بحثا عن المعنى.

---

[1] المصدر السابق: ص(47).
[2] مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، دط، ص(117).
[3] مصطفى محمد الغماري:أسرارالغربة ، ص(47).
[4] عبد ا العشي: زحام الخطابات، دط، ص(44).

و ثلاثية (الاكتظاظ/ التوسيع/ القص والحوار) هي اجتماع احتفالي للإمساك بالمعنى. إن هذا التركيب في الصور هو دلالة على غموض المعنى، فاللغة المجازية وسيلة لإيصال مشاعر غامضة، أصبحت الصورة متداخلة العناصر كمن يجمع خيوط الضوء ليحيك المعنى إنه نسيج "بناوب" الذي كلما أوصلنا إلى نقطة وضوح إلا وأعادنا إلى البداية؛ إلى "اللانسج" (اللامعنى) في انتظار عودة المعنى المسافر.

2-3- الصورة الكلية:

2-3-1- مفهومها:

إن الصورة الحداثية تعتمد على السياق (حقل الجاذبية)، إذا غاب صارت الكلمات لا قيمة لها. هذا السياق يحقق وحدة الشعور حيث يمكن أن ندرك التجانس في اللاتجانس خاصة الصورة الكلية التي تعد «..مجموع الصور، المفردة والمركبة المتآزرة في وحدة عضوية غنية بالتنوع، الذي يتلاءم في بؤرة دلالية شاملة هي القصيدة في ذاتها...» [1] فالقصيدة هي صور في سياق تتبادل العلاقات فيما بينها، فالصورة المفردة تظل ناقصة، وكذا المركبة ما لم تقترن إلى صور أخرى فتتولد بينها صورة كلية.

«صـــــــــــور تتــــــــابع؛
تخــــرج مــــن صـــــورة صــــورة
وتعـــود إلـــى صـــورة صــــورة
صـــــــــور تتوالـــــــــد...
و صـــــــــور تتلاشـــــــى...» [2]

2-3-2- أقسام الصورة الكلية:

2-3-2-1/ الصورة ذات البناء المقطعي:

وهي تقنية من تقنيات الصورة الكلية حيث تبنى «.. من صور جزئية عديدة تختلف في النوع وتأتلف في الوظيفة لولاها ما كانت لكلية الصورة شرعية ولا كانت للكلام في النص نفحة شعرية» [3]

---

[1] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، دط، ص(268).

[2] عبد ا العشي: مقام البوح، جمعية شروق الثقافية، باتنة (الجزائر)، دط، 2007، ص(22).

[3] محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية، دار الجنوب، تونس، دط، 1992، ص(18).

فالمعاني تتداعى للبحث عن المعنى المركزي. والصورة ذات البناء المقطعي لها بناء «.. يوجد مقاطع عدة في رباط عضوي كلي. » [1] فالقصيدة هنا جسد واحد له عدة أعضاء تتكامل في وظائفها، ولعل قصيدة (الشوق الآتي) خير ما يوضح ذلك؛ فهي تتكون من خمسة مقاطع، وكل مقطع من ستة أبيات[2]

المقطع الأول:

أنـــا يـــا دروب الـــرفض
أزهر في حماك غـدا خضـيرا
.
.
.
وعلـــى جناحـــك يـــا دروب
أعـــانق الحلـــم النضـــيرا
.
.
.
أنـــا غيمـــة خرســـاء
أسكرها المـدى ألمـا مطيـرا

المقطع الثاني:

أنا يـا دروبـي فـي حمـاك
مســـافر أبـــدا.. مقـــيم
.
.
.
بـالفجر.. يمطـر فـي مـدى
ضـــمآن.. تشـــربه الهمـــوم

المقطع الثالث:

أنا يا دروبي.. فـي ضـفافك
مبحـــر.. بيـــدي قصـــدي
.
.
.
يـــا مبحـــرا بهمومـــه
بربابـــة ســـكرى النشـــيد
إنـــي لألمـــح فـــي جبينـــك
طارقـــا... وابـــن الوليـــد

المقطع الرابع:

إني لألمـح قصـة الماضـيين
فـــي الـــوادي عيونـــا
طفـــلا يغـــرد كـــالطيور
.
.
.
والعصـر.. إنـي فـي هـواك
مســافر.. مزقـــا... جنونـــا
متمـــرد بـــدمى لظـــاك
تهاطلـــت جمـــرا حزينـــا

المقطع الخامس

تغفوا الأماني يـا دروبـي
غيـر لحنـك لـن ينامـا
.
.
.
هو مقلتـي.. إن أمطـرت
سود الرياح مدى.. ظلامـا
.
.
.
في ليلـة الوجـد السـخي
يرودنـــي ســـكرا غرامـــا
.
.
.
الصمت يا سفري.. ألامـا؟

---

[1] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، دط، ص(268).

[2] مصطفى محمد الغماري:أسرار الغربة ، ص(153-156).

إن المتتبع لـ "الدروب" يجد أنها: بدأت بـ (الرفض، ثم السفر، ثم الإبحـار، ثـم الجنـون والتمرد، الصمت).

- السفر له غاية فما هي "الغاية" هنا: (أزهر في حماك غدا خضـيرا، الفجـر، ربابـة سكري، طفلا يغرد كالطيور، في ليلة الوجد السخي يرودني سكرا غراما).
- السفر له متاعب: (ألما مطيرا، تشربه الهموم، .. بهمومه، بدمي لظاك، جمرا حزينا، سود الرياح مدى... ظلاما، إلاما).
- إن الدروب هنا ليست دروبا حقيقية بل لجأ إلى (التشخيص) فناداها ،فالدروب تحمـل دلالة السبل فهي معادل موضوعي لـ "الأسلوب" الذي يتبعه المبدع للوصـول إلـى نهاية رحلته إنها رحلة بدأت بالرفض، فالترحال بـرا (أزهـر فـي حمـاك.. غـدا خضيرا)، فالإبحار (أنا يا دروبي.. في ضفافك مبحر..) فالرحلة هنا واسعة مكانيـا. وهذا معادل موضوعي لحالة الغموض العميقة. ولكن هذه الدروب البرية البحرية إلى أين تقوده؟ إنها تقوده إلى: (مسافرا.. مزقا... جنونا) و(الصمت) إنها رحلـة بـاءت بالجنون والصمت، فيلس ثمة ما جني إلا العودة إلى لحظة البدايـة؛ إلـى الـرفض والصمت. والصمت معادل موضوعي قوي لذلك الغموض الذي تقف أمامه الصـورة المقطعية في حالة ذهول رغم بنائها الشاهق الذاهل.

2-3-2-2/ البناء الدائري:

فإذا كانت الصورة ذات البناء المقطعي، انطلقت من الرفض لتجوب الدروب وصولا إلى"الصمت" يثير تساؤلا هل يمكن للشاعر أن ينطلق من حالة ليعود إليها؟ هـل يمكـن أن تكون رحلته عدمية دائرية؟. والبناء الدائري هو ذلك البناء «الذي يبتدئ من موقـف نفسـي معين، ثم يعود إليه الشاعر في نهاية قصيدته...» [1]. والبلاغة الحقيقية لا تكمن في بعـض الأجزاء دون أخرى، إنها تسري في القصيدة مسرى الدم في الشرايين ، إنها كواكب تطوف حول (معنى مركزي متفجر) كالشمس إنها كمجرة تطوف حول مركز. وفي ديوان "أسـرار الغربة" توجد مجرة اسمها : "إلى صوفية الوجه والثورة"

[1] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، دط، ص(268).

تواثب الرفض.. طوفانا من الغضب
يا غربة الروح في أبعاد مغترب[1]

بداية القصيدة تبوح بأسباب الاغتراب إنه "الرفض". فمن يرفض ما هو كائن هو ذلك الذي يعيţ اغترابه لصعوبة الاندماج معه، وأي إبداع يحمل في داخله مورثات الرفض وإلا لما سمي إبداعا. إنه رفض ممزوج بالغضب «فالغضب في الأدب وسيلة إلى غاية تتمثل في تنمية الناس بأسلوب فني حاسم كي يخرجوا من الدوائر المفرغة والمتاهات الجانبية...» [2] فالغضب هنا دعوة للرفض.

ثم دعا هذه الغربة إلى: (أن تزرعه مدى يخضل، وثورة، وواحة، تحدثه عن التاريخ...).

لملمت حزمة أشعاري.. وقالت لها
ثوري على الدرب..بثي النار في الحطب
وسافري.. فكلانا زاده ألم
محاصر..وكلانا اسم بلا لقب[3]

هنا يخاطب "الشمس" مخبرا عن "غربة الروح". وهنا تصريح بأن الرفض كامن متجذر في الشعر (لملمت حزمة أشعاري...) داعيا إلى الثورة، والسفر. وما دام عنوان القصيدة "إلى صوفية الوجه والثورة" فما علاقة "الصوفية": بـ "السفر"؟ «.. فالصوفي يعيţ منفيا غريبا في العالم المادي (...) فضل [الإنسان] عن الحقيقة لما تلوث جوهره الروحي بماديات العالم السفلي...» [4] إنه سفر يترقب لحظة سفور المعنى، ثم تواصل الرحلة لتطرق سبيلا آخر:

---

[1] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص(149).

[2] نبيل راغب: موسوعة الفكر الأدبي، دط، ص(286).

[3] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص(150).

[4] عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة الجزائر، (2005/2004)، ص(249). نقلا عن: مختار حبار: الرمزية في شعر ابن الفارض (رسالة ماجستير مخطوطة)، وهران، 1984، (المقدمة).

وسـ ـافـ ـ ـ ـ ـ ـري.. فكـلانا زاده ألـ ـ ـم

محاصـ ـ ـر.. وكلانـ ـا اسـ ـم بـ ـلا لقـ ـب

سـ ـيولد الحـ ـرف.. كـ ـم أهـ ـواه مؤتلقـ ـا

في الرفض.. لا في الأغاني السود، والخطب[1]

إنها قمة الاغتراب في غياب "اللقب"، إنه الرفض لكل ما سبق أن كان، إنه إعلان عن ميلاد جديد لا يقول:"كان أبي" إنه بحث عن "الذات"، وهذه الذات التـي سـتولد مـع مولـد "الحرف... مؤتلقا في الرفض" "ما كان إلا هوى ليلى.. بقافيتي طفلا.." [2] ضـمير الغائـب يعود على "الحرف" فقد التقى (الحرف المولد، ليلى، الهوى، طفل) كلها تصـب فـي جعبـة واحدة هي "الحب" «والحب ليس مجرد عاطفة بين الرجل والمرأة. وإنما هو -عند الأديـب ذي النظرة الشمولية- بؤرة تتلاقى فيها أشعة وجودنا الإنساني (...) وذلك أن الحب يبلـور كل عناصر الوجود المادية والروحية»[3] ففي الأساطير الإغريقية تجسد الحب في صـورة طفل كما أن (الطفل ⇐مولد الحرف ⇐ هوى ليلى). فالحرف الرافض معـادل موضـوعي لابداع جديد في اللغة الشعرية (ليلى). وهكذا نصل إلى ختام القصيدة:

علـى دمـي الـرفض يـا حسـناء ملتهـب

فعـانقي الموجـة الخضـراء.. والتهبـي[4]

هنا نعود إلى نقطة البداية (الرفض) ولكنها دورة أخرى باعثة علـى تجـدد الحيـاة فيهـا، فالرفض يقوم برحلة دورانية في القصيدة كما يقوم الدم بالدوران في الجسم. إن هذا الرفض معادل موضوعي للمعنى الرافض للسفور. ومن الدم ودورتـه إلـى دائـرة أخـرى فـي الرياضيات هذه المرة وهو "O". فالصورة الدائرية تعمل على «تحرير الكلمة وإطلاق قيدها لتصل إلى درجة الصفر درجة اللامعنى أي درجة كل الاحتمالات (...) فالكلمة حرة مطلقة من كل ما يقيدها وبهذا فهي لا تعني شيئا، وهي إشارة حرة...» [5] إنها رحلة تبدأ بـالرفض

---

[1] مصطفى محمد الغماري:أسرار الغربة ، ص(150).

[2] المصدر نفسه: ص(150).

[3] نبيل راغب: موسوعة الفكر الأدبي، دط، ص(155).

[4] مصطفى محمد الغماري:أسرار الغربة ، ص(151).

[5] عبد ا الغذامي: الخطيئة والتكفير، دار سعاد الصباح، الكويت، ط(3)، 1993، ص(70).

لتعود إليه مستسلمة له، والاغتراب عند "**هيجل**" «.. يـتم قهـره بالتسـليم أو التخلـي –أي التخلي- عن الإرادة الجزئية الفردية لحساب الإرادة الكلية...» [1] فالصور الجزئية تخضـع لإرادة الصورة الكلية، فتعيدها إلى البداية (الرفض).

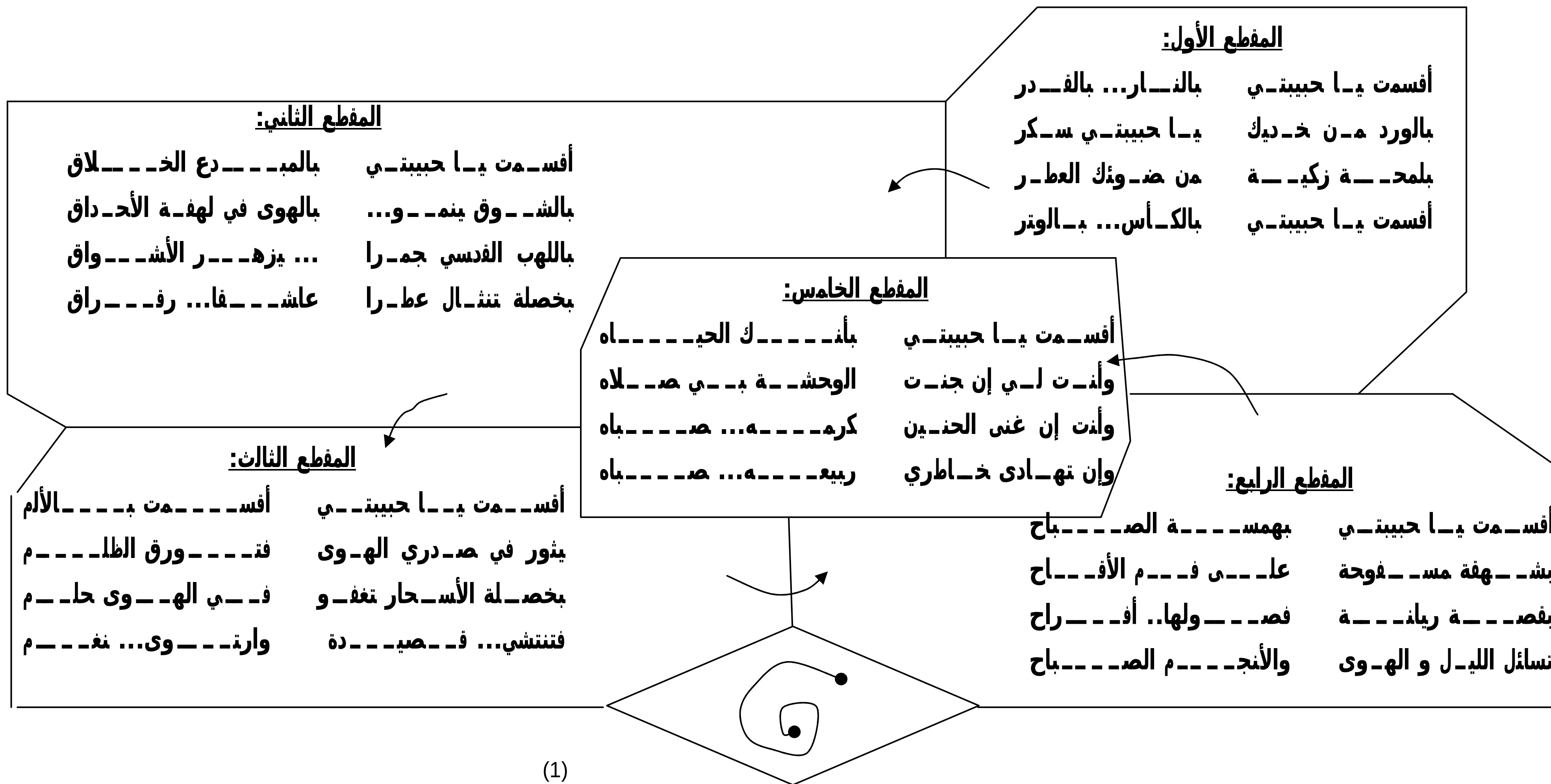
2-3-2-3/ البناء الحازوني:

وإلى جانب البناء المقطعي والدائري نجد بناء آخر للصـورة متمـثلا فـي "البنـاء الحازوني" «الذي تتداخل فيه مجموعة من الصور والأفكار...» [2] وقصيدة مناجـاة خيـر مثال؛ إذ يخاطب الحبيبة "أنها شيء ما" بعد المرور بقسم متعدد. ولكن لا يصرح بهذا الشيء مرتحلا بالقسم في طرق لولبية ينهيها القارئ بكلمة (الحمد) عندما يطرق ما أراد الشاعر، وهذا في المقطع الخامس.

---

[1] محمد عباس يوسف: الاغتراب والإبداع الفني، دط، ص(10).

[2] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، دط، ص(268). ولكنه قال (اللولبي وليس الحازوني).



(1)

---

[1] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص(139-140).

حيث أن بنية القسم تكون كما يلي:

(أقسمت بـ (...) أن (...)) وتم القسم بـ : الناي، القدر، الورد، لمحة، بالكأس، بالوتر، بالمبدع، الشوق، الهوى، اللهب القدسي، خصلة، بالألم، خصلة الأسحار، بهمسة، شهقة، بقصة. ليصل إلى (بأنك الحياة، صلاه، كرم الحنين، الربيع). حيث أقسم بالمادة والمجرد، أقسم بالمتناقضات (النار، اللهب، الألم والورد، الكأس، الوتر، الهوى). ونجد حشدا من الصور المفردة من مثل التشخيص في قوله (الورد من خديك يا حبيبتي سكر) فالورد سكر، ونجد تراسل الحواس (... من ضوئك العطر) بين البصر والشم. والمتناقضات (باللهب القدسي، جمرا... يزهر الأشواق) إنها فوضى عارمة اجتمعت في هذه الصورة. ودون شك أن هذه الفوضى ساهم "التكرار" في إنمائها من خلال تكرار (أقسمت يا حبيبتي[*]) و(الباء) مع اختلاف في الروي) (ر، ق، م، ح، ا). إن ثمة جمعا بين (الشعر، الحب، التصوف).

و «التجارب الثلاث تشترك في أساس جوهري هو ما يمكن تسميته بالإدراك الوجداني للعالم، هذا الإدراك الذي لا يهتم أساسا بمعطيات التفكير العقلي المنطقي...» [1] فنجد الرحلة عند المتصوفة تسمى "معراجا" فالموحد بينها جميعا هو الانفعال الغامض؛ ذلك الانفعال الغامض الذي ينتهي بالتصريح أن الحبيبة هي: (الحياة، صلاة، الربيع) إنها جدلية (الحياة/ الموت) (فالحياة، الصلاة، الربيع) معادلات موضوعية لتلك التهويمات الباحثة عن المعنى ولكن «.. البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بواسطة اللغة واستخدامها أداة، فليس لنا، إذن أن نتصور أن هدف الشعراء هو في استطلاع الحقائق أو عرضها، وهم لا يفكرون كذلك في الدلالة على العالم وما فيه وبالتالي لا يرمون إلى تسمية المعاني بالألفاظ (...) فليس الشعراء بمتكلمين ولا بصامتين»[2] ومنه فإن المعنى حلزون كلما اقترب القارئ منه إلا وعاد إلى قوقعته متخفيا، فثمة مناجاة لا ندركها بين الدال والمدلول.

وفي الختام يمكن القول إن ذلك التكاثف في الصورة المقطعية، وتلك الرحلة العدمية في الصورة الدائرية، وتلك المتاهة في الصورة الحلزونية، تنبئنا عن معنى التوتر والغموض

---

[*] حبيبتي: هنا رمز للغة المجازية «الرمز عند العرب هو الكناية التي تتميز بشيئين: قلة الوسائط وخفاء المدلول، فهـو درجـة مـن الكناية قصوى ليست بعيدة عن اللغز...». محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، دط، ص(220).

[1] عبد ا العشي: الحس المأساوي في شعر صلاح عبد الصبور (ماجستير)، جامعة وهران، الجزائر، (1983-1984)، ص(208).

[2] جان بول سارتر: ما الأدب؟، ت: محمد غنيمي هلال، دار النهضة مصر، مصر، دط، دت، ص(14).

الذي يعيشه المبدع. فكانت هذه الصورة معادلات موضوعية لذلك الغموض بفضل تلاحمها وانصهارها.

وفي ختام الفصل الأول"المستوى البياني" أن«البيان لغة: الكشف، والإيضاح والظهور (...) واصطلاحا: أصول وقواعد يعرف بها إيراد المعنى الواحد، بطرق يختلف بعضها عن بض، في وضوح الدلالة العقلية على ذلك المعنى نفسه»[1] ولكن أين المعنى الواحد الذي وجد؟ لا يوجد معنى واحد ومنه غياب الدلالة العقلية والوضوح والظهور. إن البيان سحر فقد «.. لفت جمال الشعر وسحر الفن نظر نقادنا فقالوا عنه: إنه من قبيل ما يدرك بالعرفان ولا يدرك بالمعرفة، وبعبارة أخرى، هو الذي تهتز له جوارح الإنسان برمتها، ولا تستطيع اللغة أداء ما يشعر به المرء إزاءه...» [2] ومنه نقول إن "البيان الحديث" هو من "بان" بمعنى "بعد" عن العقل وليس الوضوح والظهور. فالمعنى بعيد غير مدرك بصفة نهائية. حيث تكمن الفوضى والتناقض.

كما أن الصورة تابعة للأسلوب و«استعملت كلمة الأسلوب في التراث العربي استعمالات كثيرة فهي تطلق على (...) كل طريق ممتد أسلوب، فالأسلوب هو الطريق، والوجه...» [3] والأسلوب ضمن ديوان "أسرار الغربة" بحث عن طرق وأساليب لمطاردة المعنى، ولكنه (المعنى) متعدد الأوجه، مما اقتضى تعدد الأساليب.

فالصورة (مفردة، مركبة، كلية)، فالأسلوب معادل موضوعي لذلك الاغتراب والوجه الغائب للمعنى.

الصورة في "أسرار الغربة" تعمل على استدعاء نصوص أخرى: أسطورية، صوفية، دينية. فـ «التناص شيء لا مناص منه؛ لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية (...)؛ أي من ذاكرته»[4] فالنص متعدد الأبعاد تمتزج فيه نصوص أخرى هو يستدعيها،

---

[1] يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية (علم المعاني- علم البيان- علـم البـديع)، دار المسـيرة، الأردن، ط(1)، 2007-1427هـ، ص(143).

[2] عادل الفريجات: إضاءات في النقد الأدبي (دراسة)، دار أسامة، سوريا، دط، 1985، ص(23).

[3] محمد الهادي بوطارن وآخرون: المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية، دط، ص(355-356).

[4] محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، دار التنوير/ المركز الثقافي العربي، لبنان/المغـرب، ط(1)، 1985، ص(123)

ومنه يمكن القول أن (التناص) معادل موضوعي للتخلص من (الاغتراب) باستدعاء نصوص أخرى إلى هذا النص.

وهذا يكفي للقول بأن "أسرار الغربة" لم يكشف السر عن المعنى؛ وإنما أمتع بجماله الذي يرجع إلى "التوالد الدلالي" (*) لـ: (الغربة) حيث تجلت في: العودة إلى الأم، الطين، الحب، الطفولة، الرسل، ... الخ وهي رحلة تجسد غربة المعنى.

(*) عبد ا العشي: السندباد المعاصر (مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية)، جامعة باتنة، ع(1)، 1994، ص(173).

الفصل الثاني

المستوى التشكيلي

1- المستوى البصري :

إن أول ما نستقبل في الديوان هو في جانبه البصري؛ من خلال: صورة الغلاف، الفضاء التصويري، والفضاء النصي.

وإذا كان الفصل السابق خاصا بالصورة الفنية، فإن هذا الفصل يحوي ما سيقدمه الجانب البصري من جمال في ديوان "أسرار الغربة". فقد «قيل البيان اثنان بيان لسان وبيان بنان، وما من فضل بيان البنان أن ما تثبته الأقلام باق على الأبد...» [1] فالبيان (البلاغة) ليس حكرا على الجانب السمعي؛ بل يتعداه إلى البصري. فبلاغة اللسان تكون بالصوت، وبلاغة البنان تكون بالكتابة، وقد وجد الباحثون «أن الرموز الأولى كانت متمثلة في نحت الصخور وتطور ذلك إلى الرسم والنقش عليها قبل 5000 سنة من ميلاد المسيح عليه السلام عند قدماء المصريين...» [2] من خلال الكتابة الهيروغليفية، فالكتابة الأولى كانت صورا.

نجد في البلاغة العربية ضمن "علم البديع" (التصحيف) و«هوالتشابه في الخط بين كلمتين فأكثر: بحيث لو أزيل أو غير فقط كانت عين الثانية، نحو التخلي، ثم التحلي، ثم التجلي»[3] فالدال والمدلول وجهان لعملة واحدة لا وجود لها في غياب أحدهما؛ وهذا الدال يتخذ شكلا صوتيا وشكلا خطيا، فإذا كان الدال خطيا فإنه يلزمنا بتناول الجانب البصري للوصول إلى المدلول، فالمكان له سلطة الحضور في النص المكتوب.

أما من جانب الأسلوب، «ترجع كلمة (***style***) إلى الكلمة اللاتينية (***stilus***) التي تعني الريشة أو القلم أو أداة الكتابة، ثم انتقلت الكلمة من معناها الأصلي الخاص بالكتابة واستخدمت في فن المعمار وفي نحت التماثيل ثم عادت مرة أخرى إلى مجال الدراسات الأدبية»[4] فالأسلوب في تسميته الأولى والميلاد نابع من (القلم)؛ أي الخط (الكتاب)؛ أي الجانب البصري.

---

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغـرب، ط(1)، 1991، ص(117). نقلا عن: القلقشندي: صبح الأعشى، ج(2)، ص(436).

[2] خالد قطيش : الخط العربي وآفاق تطوره، ديوان المطبوعات الجماعية، الجزائر، دط، 1986، ص(17).

[3] السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة (في المعاني والبيان والبديع)، دط، ص(330).

[4] فتح الله احمد سيليمان: الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، الدار الفنية للنشر والتوزيع، مصر، دط، 1990، ص(33). نقلا عن:

René Wellek «stylistics poetics and criticism» in literary style: a London and new York, 1971, p(70).

وعند أبي حامد الغزالي نجد أن علاقة الدال بالمدلول «تتحرك عنده على أربعة محاور هي: 1- الوجود العيني. 2- الوجود الذهني. 3- الوجود اللفظي. 4- الوجود الكتابي»[1] فهذا ما يكون من جهة المبدع، أما من جهة (القارئ) فالعملية عكسية فثمة: وجود كتابي، وجود لفظي، وجود ذهني. ومنه فإن أول لقاء بين (القارئ) و(النص) هو لقاء على المستوى البصري، وهو أول ما يلفت انتباهه.

«إن النص المختار بمثابة المعادل الموضوعي الذي يحول رؤية الكاتب إلى رؤية يحملها عنه النص...» [2] ومن هذا يمكن استنتاج أن الجانب البصري لابد من أن يراعى أثناء دراسة "أسرار الغربة"؛ لأنه لا انفصال عنه، وسيتم عبر ثلاث محطات:

1- صورة الغلاف.
2- الفضاء الصوري.
3- الفضاء النصي.

وهذا الترتيب ليس بالاعتباطي؛ فأول ما يرحب بالقارئ في الديوان هي: الصورة التي على الغلاف ثم الفضاء الصوري للقصيدة، ثم الفضاء النصي.

1-1- صورة الغلاف:

تجاوز العصر الذي نحن فيه ثقافة المكتوب إلى ثقافة ما بعد المكتوب؛ إنه عصر الصورة. ونجد أن رولان بارث يرى أن «..الصورة ثلاث رسائل:

- الرسالة اللغوية ***le message linguistique***
- الصورة التقريرية ***l'image dénotéel***
- بلاغة الصورة ***rhétorique de l'image***»[3]

فالصورة لها جانب بلاغي، فالبلاغة لا تقف عند حدود النص المكتوب، بل يمكن للصورة أن تتضمن جانبا بلاغيا «على عكس ما كان سائدا عند البعض، من البلاغة حكر

---

[1] عبد ا الغذامي: الخطيئة والتكفير، ط(3)، ص(44-45) نقلا عن أبو حامد الغزالي: معيار العلم، ت: سليمان دنيا، دار المعارف، مصر، دط، 1961، ص(85).

[2] عبد ا العشي: زحام الخطابات، دط، ص(127).

[3] قدور عبد ا ثاني: سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2005، ص(41). نقلا عن:
Ronald Braths : l'obvie et l'obtus, essais critiques III, ed : du seuil, 1982.

على اللغة ويقول الحكيم كونفشيوس عن بلاغة الصورة: «الصورة خير من ألف كلمة» ومما يزيد من أهميتها وقدرتها على الاستيعاب، أن لها لغة عالمية يفهمها الجميع»[1] فاستخدام الصورة هنا تأكيد لعجز اللغة عن الإحاطة بكل ما يدور في خلد المبدع. فالصورة طلسم يواجه القارئ لابد لها من تأويل.



والصورة على غلاف الديوان تجذبنا بألوانها قبل أشكالها:

1-1-1/ اللون (التمثيل التشكيلي):

قبل إدراك الأشكال المكونة للصورة ندرك الألوان، ولعل توزيع الألوان على الصفحة هو الذي يتولد منه الشكل «إن ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توترا في الأعصاب وحركة في المشاعر. إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس، لكن المعروف أن الشاعر -كالطفل- يحب هذه الألوان والأشكال...»[2] وهذا الحس الطفولي الذي يمكن اعتباره معادلا موضوعيا لاكتشاف رؤية جديدة، وميلاد أفكار جديدة نجده يرمي بظلاله على قصائد الديوان مثل: قصيدة "مسافر في الشوق"، "اطمئني.. أماه"، والقصائد التي تحمل دلالة الحب (فالطفل في الأساطير اليونانية رمز له) والسؤال الذي ينطلق هنا هو: ما هي الألوان المستخدمة؟ وما هي دلالاتها يا ترى؟؟.

تم استخدام الألوان التالية: الأحمر، الأصفر، الأخضر، الأزرق. «712 *nm*[*] للأحمر، 575 *nm* للأصفر، 535 *nm* للأخضر، 475 *nm*، للأزرق، وتتميز هذه الألوان الأربعة بأنها

---

[1] قدور عبد ا ثاني: سيميائية الصورة، دط، ص(151-152).

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط(3)، ص(129-130).

[*] nm: الرمز nm اختصار nanomètre وهي وحدة لقياس طول الموجة من الضوء. ينظر: احمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، ط(2)، 1997، ص(31).

لا تتداخل. فبينها حدود لا تتجاوزها»[1] وترى نظرية المقابلات التي طرحها ***hering*** «... أن الرؤية اللون تقوم على ثلاثة ثنائيات تستجيب للمنبهات: أبيض وأسود (...) أصفر وأزرق، أحمر وأخضر.»[2] ولكن رغم هذا التقابل نجد أنها منسجمة مع بعضها إما لتشابهها أو لتكاملها أو لتضادها القوي.

وقد رتب نيوتن الألوان كما يلي: الأحمر، البرتقالي، الأصفر، الأخضر، الأزرق، النيلي، البنفسجي[3].

ويلاحظ أن الألوان الأربعة (أحمر، أصفر، أخضر، الأزرق) قد تفاعلت مع بعضها البعض فولدت: البرتقالي، الأخضر المصفر، الأخضر المزرق، دون تفاعل لوني بين (الأزرق، الأحمر) ليتولد البنفسجي، والسؤال: لماذا استبعد البنفسجي؟؟ فهو «... يوحي بالأسى والاستسلام»[4] ولهذا لم يتم اللجوء إليه. والآن لماذا تم اختيار هذه الألوان؟؟ «الأحمر: يحمل دلالة الهجوم، والشجاعة والثأر والحيوية والشباب، الأصفر: له دلالة التحفز والنشاط، الأخضر: له دلالة الدفاع والمحافظة على النفس، يمثل التجدد والنمو، الأزرق: له دلالة الطاعة والولاء، والتأمل والتفكير، والشباب، والمسؤولية»[5] وهذه الألوان في الصورة تم ذكرها في المتن:

الأخضر: وأمطر في ضميري همسه.. واخضرت السـبل[6]

الأزرق: لأنــت فــي البيــد يــا لــيلاي واحتنــا

وأنــت فــي اللجــة الزرقــاء مرســانا[7]

الأصــفر: يقتــات منــه الــوهم يعصــر فكــره

فتشــــوكني أحقــــاده الصــــفراء[8]

---

[1] المرجع السابق، ص(31).

[2] المرجع نفسه، ص(92).

[3] المرجع نفسه، ص(112).

[5] المرجع نفسه، ص(126).

[4] المرجع نفسه، ص(185).

[5] المرجع نفسه، ص(183-185).

[6] أسرار الغربة: ص(38).

[7] المصدر نفسه: ص(49).

[8] المصدر نفسه: ص(67).

الأحمـــر: شــيوعية حمـــراء... تشـــفي غلـــيلهم
ولكنهـــا تـــدمي القلـــوب... وتظمــــأ[1]

ثمة تفاعل بين هذه الألوان (صراع) بين الإيحاءات الإيجابيـة (الأخضـر، الأزرق) رمز الترحال والبحث (إخضرت السبل[*]، في اللجة الزرقاء مرسانا) و(الأحمر والأصـفر) دلالة الألم. هذه الألوان كلها تحمل دلالة الحركة والنشاط كمعادل موضوعي للتـوتر الـذي يعيشه المبدع وإحساسه بالاغتراب. وما هذا الانتقال (الارتحال) بين هذه الألوان إلا سـعي للبحث عن الغامض وهذا ما جعل عنوان الديوان "أسرار الغربة" يتربع على هامة الصورة.

1-1-2/ التمثيل الأيقوني:

بعد أن تنبه ألوان الصورة عين القارئ يليها الشكل وما يحيل إليه، «تستند الصـورة من أجل إنتاج معانيها إلى معطيات يوفرها التمثيل الأيقوني كإنتـاج بصـري لموجـودات طبيعية تامة (وجوه أجسام، حيوانات، أشياء من الطبيعة)...» [2] فما هي الأيقونـات والتـي شكلت غلاف الديوان؟ أول ما يشد الانتباه أنه لا يوجد شيء واضح، فثمة خيـالات إنسـان وخيول ورياح. ونجد أن هذه الثلاثية ترمي بأشرعتها على قصائد الديوان، وأرجحهـا هـذا البيت:

تثور.. تجتـاح خيـل الشـمس يـا وطنـي
ســود الريـــاح .. وتجتـــاب المســـافات[3]
يـا راي «عقبـة».. يـا خيـول «محمـد»
«بـــدر» بجــــرح الرافضــــين ثبـــات[4]

فالخيل نسبت إلى النور (الشمس) و(محمد) فهي تحمل دلالـة الإيجابيـة، والريـاح وصفت بالسود دلالة (السلبية. كما يلاحظ اقتران الخيول بالفتوحات (عقبـة، بـدر)، فثمـة

---

[1] المصدرالسابق: ص(33).

[*] «الفرق بين الصراط والطريق والسبي أن الصراط هو الطريق السهل (...) والطريق لا يقتضي السهولة، والسبيل اسم يقع على مـا يقع عليه الطريق وعلى ما لا يقع عليه الطريق». ينظر: أبو هلال العسكري: الفروق اللغويـة، تـح: حسـام الـدين القدسـي، دط، ص(246).

[2] قدور عبد ا ثاني: سيميائية الصورة، دط، ص(161).

[3] أسرار الغربة: ص(51).

[4] المصدر نفسه: ص(185).

صراع بين التجديد (الخيول)، والتقييد (الرياح). وهذا معادل موضوعي للصعوبات التي تعترض الإبداع. كما أن التناقض قد يتجاوز طرفي الثنائية (الخيل/ الرياح) إلى داخل طرف واحد (الرياح). فـ«الريح الشرقي (القبلي): تأتي معه البشرى والمطر، وتنفع الرجال أكثر من النساء، وهو ريح طيب، الريح الجنوبي (الغزلي): تأتي معه الخيرات. الريح الشمالي: أي الريح العقيم لا يأتي معه المطر أو أي شيء. الريح الغربي (الظهراوي): تأتي معه العواصف والزلازل والكوارث، نافع للمرأة دون الرجل»[1] فالريح في داخلها تحمل تناقضات بين الإيجابية والسلبية.

يمكن تقييم الصورة إلى قسمين: «القسم الأيسر، يمثل الحاضر أو الماضي القريب، والجزء الأيمن يمثل المستقبل القريب»[2] والملاحظ أن كلا القسمين غامض، فالغموض يحاصر المبدع دائما، وإذا ما اعتبر القسم الأيسر معادلا موضوعيا لبداية البحث والقسم الأيمن معادل موضوعي لنهاية هذه الرحلة. فإن الرحلة لم تجن شيئا إلا الغموض.

1-1-3/ مكان الصورة:

جاءت الصورة متوسطة الورقة وهذا يدل على «.. توازن رؤيته للأشياء، وكذا انتباهه الدقيق (...) والملاحظة المتزنة وتناسق الأفكار...»[3] وهذا ما يؤكد أن الغموض ليس نابعا من عدم الدقة أو الاتزان؛ بل يؤكد أن هذا الغموض شيء أصيل في الإبداع الشعري؛ يتخذ مجراه كما يشاء.

هكذا كانت صورة الغلاف بألوانها وأشكالها ومكانها دالة على الغموض واغتراب المعنى حيث لا وجه محدد ومنه لا حقيقة. ومن صورة الغلاف إلى وجه بصري آخر هو: الفضاء الصوري".

1-2- الفضاء الصوري:

إن دراسة أي ديوان، أو نص تستلزم مشاركة بين القارئ والنص، وهنا يكون أول لقاء مع النص ضمن "فضائه الصوري" «.. هذا الممنوح للرؤية داخل النص هو فضاؤه

[1] عبد الرحمن بوزيدة: قاموس الأساطير الجزائرية، مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، الجزائر، دط، 2005، ص(69).

[2] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، دط، ص(37).

[3] المرجع نفسه: ص(140).

الصوري، في حين أن الفضاء النصي هو الممنوح للقراءة»[1] فالاهتمام هنا بالممنوح للرؤية واكتشاف جمالياته من خلال الأسلوب المتبع. فالقصيدة بيت الشاعر لها تصميمها الخاص ، والسؤال هنا كيف اختار "أسرار الغربة" تصميم ديكور قصائده؟؟ يمكن التقسيم قسمين:

1-2-1- التقسيم1: بين القصائد

1-2-1-1/ المنفصل:

الشعر العربي القديم شعر عمودي حيث « تقوم القصيدة العربية على أساس النظـام والتساوي في الأجزاء التي يوزعها البحر الشعري على محورين هما الصدر والعجز، اللذان يفصل بينهما حيز من الفراغ أو البياض، تراعي الكتابة مبدأ "التناسب" العقلي (...) ولـذلك اتبعت مبدأ "التناظر والتقابل" بين شطري البيت الواحد. وبين أبيـات القصـيدة كلهـا (...) [وهي] صورة لرؤية شعرية كانت تؤثر الوضوح...» [2] بمعنى أنها تكون بهذه الصورة:

	صدر		عجز	
فراغ	______	فراغ	______	فراغ

القصيدة العربية تعتمد: * التوازي العمودي للأبيات.

* التقابل الأفقي للأشطر.

وغير بعيد عن الصورة الفنية نجد أن اللغة الواصفة للقصيدة العربية استعارية «... نجد أن القصيدة في اشتغالها الفضائي أشبه ما تكون بالباب أو البيـت أو الخبـاء أو دورة الشـمس النهارية»[3] فلم يتم الابتعاد عن الطبيعة لتولد الثقافة. يقول ابن رشيق «.. واشتقاق التصريع من مصراعي الباب، ولذلك قيل لنصف البيت مصراع، كأنه باب القصيدة ومـدخلها...» [4] الباب !! لماذا الباب؟ الباب حاجب لما في البيت، كما يحتجب المعنى عن القـارئ. ولا يـتم إدراك ما وراء الباب إلا بطرقه فلا بد من دراسة الفضاء الصوري.

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ط(1)، ص(241).

[2] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، دط، ص(299).

[3] محمد الماركي: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهرتي)، ط(1)، ص(139).

[4] المرجع نفسه: ص(139) نقلا عن: ابن رشيق القيرواني: العمدة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الرشاد، البيضاء، ج(1)، ص(174).

لعل تسمية الشطر الأول من البيت (صدرا) فيه استدعاء لصورة القفص الصدري والصدر يحوي القلب (مضخة الحياة). فكما يخفي القفص الصدري القلب، تخفي القصيدة المعنى.

وقد جاءت على هذا النحو الصوري (فراغ بين الصدر والعجز) قصيدتين فحسب: سفر في مسافة الشوق، أسرار الغربة. وكلاهما تحمل دلالة البعد (مسافة، شوق، غربة).

وأكبر في المدى حلما وتكبر فيك أسراري

وتكبر تكبر الأشواق في مقل الهوى الناري[1]

فكل من (الكبر، المدى، الأشواق) توحي بالاتساع والبعد.

1-2-1-2/ المتحد:

ونجد ضمن القصيدة العمودية قصائد تخلو من البياض بين الصدر والعجز، حيث ينشأ فضاء صوري جديد.

بيت
صدر وعجز

وعدد القصائد التي توحد الصدر بالعجز خمس قصائد: هيلانا، رباعيات وتر جريح، لا أملك إلاّك، عندما توقظني الذكرى، أغنية اللهب الرحيم، وكلها تحمل دلالة القرب: هيلانا دلالة الحب، الجرح لا يتم إلا بالتماس، الملكية كذلك، الذكرى تحمل دلالة عودة أحداث الماضي واقترابها، اللهب الرحيم يدل على المماسة، فهذا التوحد بين الصدر والعجز معادل موضوعي لذلك التوتر الذي يعانيه المبدع ومحاولة إدراك الغامض (المعنى)، فالشعر وظيفته الجوهرية هي الإيحاء وليس المطابقة، وهذا الاتحاد بين الصدر والعجز معادل موضوعي للتخلص من حالة الاغتراب «... التشكيل المكاني في القصيدة (...) معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها»[2] فالفضاء الصوري فضاء نفسي يجلي تسارع الأنفاس بحثا عن المعنى الغامض الغائب.

---

[1] أسرار الغربة: ص(122).

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط(3)، ص(126).

هذا التوحد يبعث بمصطلح صوفي إلى الذهن هو "الفناء"، بالفناء يتم الاتحاد بين الذات والموضوع فـ «المعرفة الصوفية هي معرفة ذوقية كشفية تتم عن طريق الاتصال المباشر بين الذات العارفة وموضوع المعرفة (المطلق) دون واسطة من العقل أو الفكر، ذلك أن هذه المعرفة تلغي المسافة بين العارف والموضوع، ولكن هذه المعرفة لا تنتج اليقين والطمأنينة، وإنما غايتها كما يقول الصوفية (الدهشة والحيرة)...» [1]. إذا نظرنا إلى هذا الفضاء الصوري من زاوية الباب ذي المصراعين، نجد أن الباب صار ذا مصراع واحد وهذا يستلزم وجود صعوبة للدخول إلى باحة المعنى. كما في أبيات من قصيدة "لا أملك إلاك".

أنا يا خضراء عشق.. لم للأسفار أمره

في الظلال الخضر يا حسناء... كم عانق وتره

أصحيح أن للحب لقاء.. قد أسره

ليس إلا الحب ميثاق.. وإلا الوصل سكره[2]

فالملكية تستلزم اجتماع (المالك والمملوك)، العناق يستلزم وجود متعانقين (الصدر والعجز)اللقاء أيضا يستلزم اجتماع ما كان مفترقا، الميثاق هو تأكيد الصلة بين ما كان متباعدا.

1-2-1-3/ المتداخل (المتشابك):

ومن القصائد العمودية ما يتشابك الصدر والعجز مع بعضهما البعض كتشابك أصابع اليدين وقد بلغ عددها 17 قصيدة في الديوان، وهي مخالفة للنمطين السابقين.

[1] عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة، الجزائر، 2005/2004، ص(57).

[2] أسرار الغربة: ص(159-160).

هذا النوع من القصائد عمودي كالأول،ولكنه كتب فقط بهذا الشكل فلا فرق بينهما ،فإذا كانت القصيدة العمودية في النمط المنفصل الشطرين توحي إلى باب ذي مصراعين بينهما فـراغ، وفي النمط "المتحد" صار الباب ذا مصراع واحد موصد أمام الوضوح، أما في هـذا الـنمط الذي يتداخل فيه الصدر مع العجز فإن الباب ذا المصراعين صار ذا مصراع واحد مزدوج مما زاد في سماكته أمام الوضوح أكثر من سابقيه. «.. ومن ثم كان همّ الحداثة الشـعرية المعاصرة هو البحث والتجريب المستمرين من أجل خلخلة البنيات الذوقية والجمالية السائدة (...) الحداثة الإبداعية هي في أساسها الجوهري حدة وعي مستمر بالتحول»[1]

أروي على شفة الضفاف

قصائدًا خضر الوعـود[2]

فهذا التشابك داخل البيت الواحد بين الصدر والعجز هو معادل موضوعي لاغتراب المعنى .

2-2-1-4/ الحرة:

بلغ عدد القصائد الحرة[3] في "أسرار الغربة" ستة قصائد من مجموع اثنتين وثلاثـين قصيدة وهي: (حرام، ثورة صوفية، بين يدي، "إقبال"، معزوفة الألـم، شـكوى، سـراب) «.. هل كان خروج الشاعر الحديث إلى الإيقاع الحر مجرد لعبة شكلية عروضية؟»[4] أم أن الأمر يتجاوز ذلك الشكل إلى توحد الشكل والمضمون؟

إن تفجر الصرح العمودي للقصيدة هو معادل موضـوعي لاتسـاع المعنـى وعـدم محدوديته وانطلاقه في سماء الغموض، فالشعر فوضى وارتباك وخروج عن الحدود، هـذا الغموض ضريبة الكشف عن حقائق جديدة إنها كلعنة الفراعنة.

---

(1) عبد الله حمادي: الشعرية بين الإتباع والابتداع، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط(1)، 2001، ص(199).

(2)أسرار الغربة: (154).

(3) وأطلق عز الدين الأمين عليها اسم شعر التفعيلة عام 1962 وهكذا وهب لها اسما أنثويا، ينظر: عبد الله محمد الغـذامي: تأنيـث القصيدة والقارئ المختلف، ط(2)، ص(22).

(4) عزيز لعكايشي: أسئلة القصيدة الحرة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسـنطينة، الجزائـر، ع(18)، ديسـمبر، 2002، ص(193).

1-2-2- التقسيم الثاني: داخل القصائد

1-2-2-1/ قصائد متقطعة:

المقصود بها تلك القصائد التي قسمت إلى أجزاء منفصلة عن بعضها البعض، وجل قصائد الديوان من هذا النمط (30 قصيدة من مجموع 32). والسؤال لماذا هذا الانقسام الداخلي؟؟ «يرى إدغار ألن بو، أن الوحدة العضوية في الشعر تقتضي أن تكون القصيدة قصيرة، حتى يستطيع القارئ أن يمتص الشحنة الشعورية في جلسة واحدة، دون انقطاع يخلخل بناءها ويمنع من تذوقها كاملة»[1] إنها كوجبة لتذوقها والاستمتاع بها لابد أن تكون لقيمات. نجد أن عدد الأبيات يختلف من جزء إلى آخر. فكيف يتجلى هذا الاختلاف ولماذا؟. نجده في أربعة أنماط:

أ/ المتذبذبة: فمرة تزيد الأبيات عددا وأخرى ينقص عددها بين الأجزاء وقد بلغ عدد القصائد من هذا النمط (12 قصيدة) منها: هيلانا (الأجزاء سداسية الأبيات ثم ثلاثية ثم سداسية) ولن تموت الحقيقة (8 أبيات، 9 أبيات 4 أبيات، 7 أبيات،14 بيتا).

ففي هيلانا نجد بدايات الأجزاء تبدأ بما يلي: (ج$_1$/ يلوك الحزن أشواقي، ج$_2$/ راحلتي تجوب الليل والسفرا، ج$_3$/ بعيد عنك هيلانا، ج$_4$/ تدور.. تدور أشواقي، ج$_5$/ ... يصد الشوق عن رحلاته الملل، ج$_6$/ يزدرد الظلام الأحمر، ج$_7$/ أهيلانا... بعيد عنك يا زيتون أفراحي، ج$_8$/أنهب أنت -هيلانا-...،ج$_9$/... يا قصتي السمراء، ج$_{10}$/ وتصحو... ترتوي الأشواق...) فثمة صور تعتمد التشخيص وتتضمن دلالة الألم، المعاناة، واللامعقول.

إن هذا التذبذب في عدد الأبيات معادل موضوعي للتوتر الذي يضمخ الإبداع، والأرجح أن ارتفاع هذا التذبذب هو الذي طغى على العنوان "أسرار الغربة" وضبابية المعنى وراء هذا التوتر.

ب/ المتنازلة: بمعنى أن عدد الأبيات تنتقص من جزء إلى آخر، وكان عددها خمسة قصائد، منها (اطمئني أماه: 9 أبيات، 7 أبيات، أربعة أبيات، أربعة أبيات)، ومأواك في الغاب (17

---

[1] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث ، دط ، ص(159) ، نقلا عن : موسوعة أدباء أمريكا ، د : نبيل راغب، ص(113). نقلا عن : الرمزية في الأدب العربي ، د : درويŞ الجندي ، ص (55).

بيتا، 7 أبيات، 4 أبيات، 4 أبيات)، لو قرأت أن كتابي إلى بـابلونيرودا، معاهـد أحبـابي، الشوق الآتي. مثال: قصيدة لو قرأت كتابي إلى «بابلو نيرودا» نجد الأجزاء تبدأ بما يلـي: (ج$_1$ إيه.. نيرودا. لو قرأت كتابي لرأيت السماء في الحرف تتلى، ج$_2$/ ... لرأيـت الخلـود يسقيك نهلا). ج$_3$/ إيه نيرودا قد غضبت.. ولكن لظلام أشقى وأفتك قتلا).

حيث تم الانتقال من المحسوس (السماء) إلى المجرد (الخلود)، ومن العلو (السـماء) إلى الأسفل قتل (القبر في باطن الأرض). إنه انتقال من الفكرة الواضحة الحسية (السـماء) (كثرة الأبيات) إلى الفكرة المجردة الغامضة (الخلود) قلة الأبيات، فإذ اتسعت الفكرة ضاقت العبارة.

ج/المتصاعدة: حيث أن الأبيات تتزايد من جزء إلى أخر. وقد بلغ عدد القصائد مـن هـذا النمط أربع قصائد منها ثورة الإيمان (خمسة أبيات ثم ستة أبيات). سفر في مسافة الشوق (3 أبيات إلى ستة أبيات)، أقوى من الأيام، وثيقة شوق إلى الحب الواعد. فكلها توحي بعاطفـة كبيرة، ففي قصيدة "ثورة الإيمان" بدئ الجزء الأول بـ (أحارب في ديني وفكري ومذهبي) وفي الأجزاء اللاحقة برزت شروح لهذه المحاربة والصراع من خـلال (أنـا/هـم). فهـذا التصاعد معادل موضوعي للانتقال من الغامض ومحاولة توضيحه، أو انتقال مـن وجـوه غامضة إلى أخرى أقل غموضا، عكس المتنازلة؛ أي من الأقل غموضا إلى الأكثر غموضا.

د/ الثابتة: وهي التي جاءت كل أجزائها تتضمن نفس العدد من الأبيات، وقـد بلـغ عـدد القصائد من هذا النمط ثلاثة قصائد وهي رباعيات وتر جريح، مناجـاة، عنـدما تـوقظني الذكرى. فثمة عملية سرد في هذه القصائد. ونجد في قصيدة "رباعيات وتر جريح" مسحة من الأسى وعدم التفاؤل (غدي ما عاد يغريني... وكم يغري الغد الخضل) [1] فهذا الثبات فـي الأبيات معادل لنقص التوتر والسرد الموضوعي.

ومنه فإن هذه القصائد المتجزئة معادل موضوعي لذلك الغموض الآسر الذي يلاحـق الإبداع. وما هذه التجزئة إلا تقنية للإحاطة بالمعنى وكشف الحقائق. إنها أشـبه مـا يكـون بالشهيق والزفير أثناء العدو وراء هذا المعنى، ثم التوقف لتغيير الزاوية التي يلاحـق بهـا المعنى.

[1] أسرار الغربة: ص(135).

1-2-2-2/ قصائد مستمرة:

هي تلك القصائد التي جاءت أبياتها دفعة واحدة، كزفرة واحدة. وقد بلغ عدد القصائد من هذا النمط قصيدتين (أزهار الحنين، إلى صوفية الوجه والثورة). من مثل: قصيدة "إلى صوفية الوجه والثورة":

تواثب الرفض... طوفانا من الغضب

:

على دمي الرفض يا حسناء ملتهب

فعانقي الموجه الخضراء.. والتهبي[1]

فكل من (الطوفان، الدم، الموجه، اللهب) تدل على الحركة السريعة.

يلاحظ أن"أسرار الغربة" كانت قصائده عمودية متشابكة في جلها وكأنه باب من طبقتين سميكتين، يقف أمامه القارئ مذهولا، وهذا ما تجلى في ضيق البيت الشعري وسماكته. ووجود القصيدة الحرة كان معادلا موضوعيا لاتساع المعنى وعدم محدوديته فانفجر الفضاء الصوري العتيق ليسمح للمعنى برحلاته السندبادية.

كما أن قصائد الديوان جاءت متجزئة على ذاتها (متعددة الأقنعة) للإحاطة بالمعنى ومحاولة إغرائه للاستسلام. ومن يوتوبيا[2] الفضاء الصوري إلى الفضاء النصي يشد البحث رحاله.

1-1-3- الفضاء النصي: ***Espace textuel***

بعد الفضاء الصوري يتم الانتقال إلى اكتشاف بدائع بصرية أخرى وهي الفضاء النصي. «.. إن الفضاء النصي، هو الفضاء الذي يحتوي الدال الخطي، وبذلك يبقى المعطى المقدم في إطاره مجرد نص مقدم للقراءة»[3] فالفضاء النصي بمثابة الجدار الناتج عن عملية

---

[1] المصدر السابق: (149-151).

[2] يوتوبيا: «كلمة لاتينية تعني: في اللامكان أو مكان الفضاء وقد اصطلح على أنها مدينة خيالية وظفها الكاتب الإنجليزي توماس مورو 1516 بوصفها تضم أمة تعيش حياة سعيدة وتحكمها حكومة مثالية، وهي المدينة الفاضلة في حلم الشعراء...». نقلا عن: عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993، ص(121).

[3] محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ط(1)، ص(233).

البناء من خلال ما يحتويه من فراغات أشبه ما تكون بالباب أو النافذة يطل من خلالها على القارئ. فيكون الفضاء النصي عتبات لابد من تخطيها.

1-3-1- جهة الكتابة على الورقة:

فاختيار جهة الكتابة على الورقة يعطي برقية جمالية للقارئ. يلاحظ أن قصائد أسرار الغربة جاءت الكتابة فيها على الجانب الأيمن وهي: «دلالة محاولته فـي الانـدماج داخـل المجتمع وانفتاحه على عالمه وبيئته وطموحاته وآماله في التقدم وإثبـات الـذات وتحقيـق الأحسن والأفضل، والاستقلالية في أخذ القرارات والاعتماد على الـنفس فـي ذلـك»[1] إن محاولة الاندماج في المجتمع معادل موضوعي للتخاص من الغربة التي يعيشها الإبداع، من مثل قصيدة "معاهد أحبابي":

هنـا كـان أحبـابي.. وكـان الهـوى فنـا
يبـث لهيـب الشـوق فـي دربنـا لحنـا[2]

لعل هذا ما أقام تشبيه الشعراء بالأنبياء؛ فالنبي ينأى عن مجتمعه ينتظر نزول آيـات ربـه عليه ليعود بها إلى مجتمعه مبشرا بحياة مثلى. فالأحباب هنا رمز المجتمع والـدرب رمـز الاغتراب.

1-3-2- الخطوط الأفقية:

إن الكتابة في أسرار الغربة اختارت التوازن الأفقـي لتمثـل «الثبـات والتسـاوي والاستقراء والصمت والأمن والهدوء والتوازن والسلم»[3] فالقصيدة عملية تفريغ واستشـفاء للشاعر «إن الأديب يتخفف بالأدب، والشاعر يتداوى إلى حد كبير بالخلق، والإبداع الفني هو

---

[1] قدور عبد ا ثاني: سيميائية الصورة، دط، ص(140).

[2]أسرار الغربة: ص(89).

[3] قدور عبد ا ثاني: سيميائية الصورة، دط، ص(135).

إفراغ وتنفيس وتطهير، وهو تحليل نفسي، يتولاه الأديب بنفسه لنفسـه، والإبـداع الأدبـي بالنسبة لأديب يعاني هو غذاء»[1] فالشعر حياة.

أقسـمت يـا حبيبتـي بأنـك الحيـاه[2]

فالقصيدة حياة الشاعر؛ لأنها معادل موضوعي تخلصه من اغترابه.

1-3-3- حجم الكتابة:

إن لحجم الكتابة بلاغته «فالخطوط الكبيرة تكون عـادة لأنـاس منبسـطين يحبـون الوضوح، وكما نقول ما في قلوبهم تسرع ألسنة أقلامهم إلى الإعلان عنـه»[3] ولعـل هـذا يعيدنا إلى تشابك الصدر والعجز فلولا الخط الكبير لأمكن كتابتهما في سطر واحد. فالشاعر في حالة بوح للقصيدة عن ما في قلبه وإن ابتعد عن العقل. والقلب له مكانته:

مـلأت فـؤادي بالسـنى البكـر حسـبة
لـرب.. لـه الكـون العظـيم يسـبح
فقلبـي بنـور الحـق نشـوان مهتـد
وروحـي بإشـراق الهدايـة يصـدح[4]

فالفؤاد امتلأ والقلب نشوان. كما أن الخط الكبير «يدل على أن الشخص موضـوعي بدرجة كبيرة، ذو نزعة عملية (...) له خيال واسع...» [5] والشعر خيال.

1-3-4- علامات الترقيم:

يرى بنيس«أن النص دعوة إلى ضرورة إعادة تركيب المكان،وإخضاعه لبنية مغايرة ،وهذا لا يتم بالخط وحده ،إذ يصحب الخط الفراغ »[1].ما هي علامات الترقيم التي لجأ إليها" أسرار الغربة"؟

---

(1) عبد المنعم الحفني: الموسوعة النفسية، ص(18).

(2)أسرار الغربة: ص(140).

(3) عبد المنعم حفني: الموسوعة النفسية، ص(71).

(4)أسرار الغربة: ص(31-32).

(5) فؤاد عطية: خطك يكشف أسرارك وأعماقك؟ جريدة اقرأ، المؤسسة الوطنية للتوزيع، الجزائر، ع(15)، 2006، ص(20).

أ- النقاط:

النقاط التي وردت بين الكلمات لها دلالتها «يقال إن الإلهام يظهر بعد فترة من الراحة والكمون مفيدا من أثر تلك الراحة نفسها، ذلك أن تلاشي الانتباه يحرر التفكير من بعض الطفيليات التي تكون عقدا تعوق التفكير في سيره...» [2] فتلك النقاط التي تتضمنها الأبيات الشعرية معادلات موضوعية للراحة واختيار طرق آمنة لملاحقة المعنى. كما في هذه الأبيات:

أقسمت يا حبيبتي بالمبدع الخلاق
بالشوق ينمو.. بالهوى في لهفة الأحداق
باللهب القدسي جمرا... يزهر الأشواق
بخصلة تنثال عطرا عاشقا... رقراق[3]

النمو
الالتهاب
الانثيال

كلها تحمل دلالة الانطلاق. إنه توقف لإعلان استمرار الرحلة من جديدة «المؤلف يدله [يدل القارئ] على الطريق، وهذا كل ما يستطيع أن يفعل. والمعالم التي يقيمها على الطريق مفصول بعضها عن بعض بفراغ على القارئ أن يملأه، ثم عليه –بعد ذلك أن يتجاوز هذه المعالم إلى ما وراءها»[4] وكأن تلك الفراغات كتبت بالحبر السري فهي أسرار تضمنها "أسرار الغربة".فالنقاط التي تتخلل الأبيات (...)تحمل دلالة الحذف ،الانسيابية التدفق،ليس لها معنى أحادي،اللا محدود.

ب- الاستفهام:

يحفل الديوان بعلامة الاستفهام أكثر من غيرها من مثل:

ويزدرد الظلام الأحمر المجنون من أمسي
أما انبثقت ينابيع الضياء الحر من أمسي؟
أما غنى بموال رخيم النبر... والهمس؟
أما اكتحلت مآقيه بأضواء الهوى القدسي؟

---

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ط(1)،ص(221)

[2] مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص(12).

[3] أسرار الغربة: ص(139).

[4] جان بول سارتر: ما الأدب؟ ت: محمد غنيمي هلال، دط، ص(51-52).

أما سافرت هيلانا... على أبعـاده اللعـس؟[1]

فهـو اسـتفهام متعـدد عـن (البصـري(الضـوء)، السـمع (مـوال، همـس)، الحركة(سافرت...)) فـ «الشاعر لا يتبين ما يقول حتى يقوله، لكن ثمة حالة روحية ضبابية تعتريه وتحثه على الكتابة.»[2] وتعد كثرة علامات الاسـتفهام معـادلا موضـوعيا لحالـة الغموض التي أمام المبدع، فالأسئلة التي تطرح أكثر من الإجابات ليظل المعنـى مسـتترا بمظلة علامة الاستفهام.

ج- التعجب:

تأتي علامة التعجب تالية لعلامة الاستفهام من حيث النمو في هذا الديوان. من مثل:

ومـــن يتغنـــى بالديانـــة.. بالهـــدى
كمـــن يتغنـــى بالربـــاب.. ويشـــعر !
فريقـــان مـــن أهـــل التقـــدم.. أخطـــآ
ســـبيلها للحـــق.. أعمـــى وأعـــور !

⁝

وأصـــبح فـــي ركـــب الحضـــارة ســـائرا
وأن كـــان أعمـــى.. فهـــو أحـــور مبصـــر !

«ومعنى التعجب أنه [المبدع] لا يستطيع أن يحسم القضية تماما»[3] ولعل هذا ما جعل (العمى، العور، الأحور) تظهر فكلها متعلقة بالرؤية؛ ولكن تصب في اللارؤية التي تكـون معادلا موضوعيا للضبابية الدلالية.يقول رولان بارت«إن علامات الترقيم تسهم في تحقيـق صورة النص،و بدونها لا يعود النص نصا،فهي إحدى شروط نصيته،لكن ليس معنـى هـذا أنها تتحكم في الدلالة ، بل توجهها فقط»[4] فعلامات الترقيم توحي بعجز اللغة،وفتح لمجـال الإبداع أمام القارئ.

---

(1) أسرارالغربة: ص(39).

(2) عبد ا العشي: زحام الخطابات، دط، ص(33).

(3) مصطفى ناصف: الوجه الغائب، دط، ص(99).

(4) رولان بارت ،الدرجة الصفر للكتابة،ت،محمد برادة،الشركة المغربية،ط(3)،1985،ص(90-91)

نجد الفضاء النصي بكل نقاطه يؤيد ما سبقه من دراسة للصورة، والفضاء الصـوري في جانب الغموض وغياب الدلالة المحددة.

ارتحال العين الباصرة في صورة الغلاف بألوانها، وأشكالها، وفي الفضاء الصـوري بهندسته العمودية والحرة، وبقصائده المتجزئة، وفي الفضاء النصي بنقاطه، واسـتفهاما تـه وتعجبا ته. يكشف أن القصيدة المكتوبة، ومنه الديوان المكتوب يخبئ جمالا بصريا يأبى أن يهم ţ عن حقل الأسلوب.ومن الجمال البصري إلى جمال آخر وهو السمع.

الفصل الثالث/
المستوى الإيقاعي

لماذا تعد الموسيقي أصلا في الشعر؟ «يرجع كولردج أصل الوزن إلى توازن في العقل يحدثه المجهود الاختياري الذي يحاول أن يأخذ بزمام الانفعال ويلاطف من حدته، فأول التيار الشعري موجة تهز كيان النفس وتحرك موازين وجدانها وأحاسيسها ونظم عواطفها، ولكي تستعيد النفس هدوءها ونظامها يتدخل جانب الإرادة والحكم منها تدخلا واعيا، فينظم هذه الفورات الانفعالية، ويضع لها معالم وحدودا تضبط سيرها، وتؤدي بها إلى غايتها المنشودة وهي إحداث اللذة العقلية ومن هذه التعارض بين الحالتين المتعارضتين: حالة التأثر الوجداني وحالة الضبط الإرادي، ينشأ الوزن الشعري»[1] فالتوتر وتشتت السبل أمام الإبداع وغموض الحقيقة، هي ما يجعل الوزن معادلا موضوعيا للتخاص منها. فالوزن أسلوب يتبع للتخاص من الاغتراب، ولكن هذا الجانب الموسيقي ينقسم بدوره إلى عدةأقسام وهي: موسيقى الإطار، موسيقى الحشو، مظاهر موسيقية خاصة.

1- موسيقى الأطار:

نتطرق إلى: البحور، القوافي، التصريع في الطالع و أشباه الطالع.

1-1/ البحور:

توصلت بعض الآراء إلى أن «.. الشاعر يصل إلى حدود الوعي، ثم يتجاوزها إلـى عالم لا تستطيع الكلمات المنثورة أن تبلغه، وإنما تبلغه الكلمات المنظومة، فهذا العالم الـذي يتعدى حدود الوحي له معنى، ولكن معنـاه يبلغـه الشـعر وحـده بكلماتـه ذات الإيقـاع الخاص»[2]. ومن هنا تنبع أهمية دراسة البحور الشعرية، فهي السبيل إلى اكتشاف المعنـى. ومنه يأتي السؤال: ما هي بحور "أسرار الغربة"؟.

أقيمت دراسة حول شعر مصطفى الغماري ومنها "أسرار الغربة" فتم التوصل إلى

(1) محمد حسن عبد ا : الصورة والبناء الشعري، دط، ص(9).
(2) المرجع السابق: ص(10).

ما يلي[1]:

أسرار الغربة	المتقارب	الكامل	الرمل	الرجز	المتدارك	الوافر	البسيط	الطويل	الخفيف
	%3.1	%21.7	%3.1	%3.1	/	%34.1	%18.6	%9.3	%6.2

ومنه فإن ترتيب البحور هو كما يلي: الوافر، الكامل في الصدارة. ولكن لماذا التركيز على هذه البحور دون سواها؟ «الوافر من البحور الممزوجة ويتشكل في الأصل من تكرار تفعيلة مفاعلتن ثلاث مرات في الصدر ومثلها في العجز(...) بيد أن الشعراء لم ينظموا على هذا الوزن، وإنما كان المستخدم منه ممزوجا، حيث تحولت تفعيلة (مفاعلتن) في الضرب والعروض إلى (فعولن)...» [2]

والآن ليكن سؤال أكثر دقة: لماذا تفعيلة "مفاعلتن"(الوافر)، و"متفاعلن"(الكامل)؟. «سمي الوافر وافرا لتوفر حركاته، لأنه ليس في الأجزاء أكثر حركات من (مفاعلتن)...» [3] فالوافر يعج بالحركة.

أما البحر الثاني فهو الكامل و«سمي كاملا لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة، ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره والحركات وإن كانت في أصل الوافر مثل ما هي في الكامل فإن في الكامل زيادة ليست في الوافر، وذلك لأنه توفرت حركاته ولم يجئ على أصله، والكامل توفرت حركاته، وجاء على أصله، فهو أكمل من الوافر، فسمي لذلك كاملا...» [4]، والكامل نابع من الوافر ضمن الدائرة المؤتلفة. إن هذا الحشد من الحركة في البحور هو معادل موضوعي لصعوبة الرحلة فماجت البحور الشعرية بحركاتها تتقاذف السندباد من جانب إلى آخر عله يصل إلى مبتغاه لإيجاد المعنى.

---

[1] مصطفى بلقاسمي: الإسلامية في شعر مصطفى الغماري (1973-1988) مذكرة ماجستير، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، الجزائر، 1994-1995، ص(275).

[2] إبراهيم عبد الجواد: العروض (بين الأصالة والحداثة)، دار الشرق، الأردن، ط(1)، 2002، ص(114).

[3] يوسف أبو العدوس: موسيقا الشعر وعلم العروض، الأهلية، الأردن، ط(1)، 1999، ص(100).

[4] المرجع نفسه: ص(80).

نجد كلمة "بحر" وما توحي به من غموض وترحال وخطر متجذرة في الشعر العربي فهي معادل موضوعي للتطهير كما حدث لسيدنا يونس عليه السلام، واللعنة التي حلت على أوديس فحكمت عليه بالاغتراب.

كما أن اعتماد البحور الشعرية على تكرار التفعيلات يوحي بالدورانية وكأن المعنى يرسل بالقارئ والمبدع في دوار لا يستبين منه أي حقيقة. كما هو متجلي في قصيدة "أسرار الغربة". فليس ثمة سر بل أسرار استدعت تكرار التفعيلة، والبحور ذات الحركات العارمة.

1-2/ القوافي:

نجد إلى جانب البحور "القافية" كوجه آخر يكسب الديوان جمالا. «القافية هي المقاطع الصوتية التي يلزم تكرارها في أواخر أبيات القصيدة، وهي تشتمل على حرف معين في وضع معين، ولها صفات خاصة يجب مراعاتها، فإذا تخلفت إحدى هذه الصفات نتج عيب في القافية (...) وهي قافية بمعنى مقفوة، فإن الشاعر يتبعها»[1]. ولكن لماذا يتبعها؟. هذا لأن القافية «ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى»[2] إن اقتفاء الشاعر لقافية ما، هو اقتفاء لخطوات المعنى الغائب. وقد اختلف العروضيون في تحديد الأصوات التي تتشكل منها القافية، والرأي الذي يعتمده البحث وهو ما ذهب إليه الخليل؛ فالقافية «ما بين آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن»[3] فهذا هو الحد الذي تلتزمه الدراسة.

أما القوافي من حيث الإطلاق والتقيد، فكانت الغلبة للمطلقة. فالقافية المطلقة وهي «ما كان موصولا» وذلك إما بالياء أو الألف أوالواو أو الهاء المتحركة أو هاء ساكنة أو بتأسيس وخروج. كانت الغلبة للمطلق بالواو، وأدل مثال على ذلك:أسرار الغربة، عندما توقظني الذكرى ،و غيرها.

---

(1) المرجعالسابق: ص(36).

(2) محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة، وزارة الثقافة، سوريا، دط، 2005، ص(136). نقلا عن: جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ت: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط(1)، 1986، المغرب، ص(74).

(3) إبراهيم عبد ا الجواد: العروض بين الأصالة والحداثة، ط(1)، ص(176). نقلا عن: كتاب القوافي:الأخفش ، أبو الحسن سعيد بن مسعدة، تح: عزة حسن، وزارة الثقافة ، دمشق، 1970، ص(8).

يلفت أنظارنا أيضا تعدد القافية في قصيدة واحدة؛ من مثل قصيدة "ثورة الإيمان" نجد المطلق بالياء، والواو، والألف.

أحارب في دينـي وفكـري ومـذهبي	وأرمي بزور القول في كـل مشـعب	←(شعبي) القافية
:	0//0//	
ملأت فؤادي بالسـنى البكـر حسـبة	لرب.. لـه الكـون العظـيم يسـبح	←(سبحو)
:	0//0/	
ومن قـال.. إنـي انتمـي لحضـارة	تدفق فيهـا العـز بـاليمن والهـدى	←(الهدى)
	0//0/	

ولكن لماذاهذا التغيير في القوافي؟«إن القيمة الصوتية والنفسية للقافية لاتظهر بجلاء،و لا يبوح بها النص الشعري...إذا ظلت دراستنا للقافية دراسة آلية شكليةبعيدة عن استبطان لنص،و التغلغل في لب التجربة ،و الوقوف على خصائص الحروف ،و محاولة تفسير سر اختيار قافيةبعينها دون أخرى ،وهل هناك علاقة بين اختيار الشاعر للروي وبين تجربته الشعرية »[1] *فالتسبيح*مرتبط ب(الكون العظيم)دلالة المطلق،كما أن (الشعاب) تدل على الإتساع ،(الهدى)أيضا مطلق.

1-3/ الروي:

ننتقل إلى عنصر مكون للقافية ولكن له دوره المتكامل معها، «وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة كلها، ويتكرر في قوافي الأبيات جميعا، وإليه تنسب القصيدة...» [2] ونجـد أن أجزاء القصائد سيطر عليها روي "الراء"؛ حيث تكرر عبر اثنين وأربعين جزءا، ولكن لماذا هذا الحرف بالضبط؟. إن هذا راجع إلى جهره «فالصوت المجهور إذن هو الصوت الـذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به. والأصوات الصامتة المجهورة في اللغة العربية كما ننطقها اليوم هي: ب، ج، د، ذ، ر، ز،ض، ظ ، ع، غ، ل، م،ن، والواو(...) والياء(...)»[3] إن الجهر يحمل دلالة الحركة والتوتر، كما أن «.. اللام والميم والنون والرّاء ذات الصـفة

---

(1) ينظر http//www.dr.doash.net

(2) إبراهيم عبد ا عبد الجواد: العروض بين الأصالة والحداثة، ط(1)، ص(177).

(3) كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب، مصر، دط، 2000، ص(174).

التكرارية بهذا الترتيب»[1] ،والتكرير في الصوت يدل على الاضطراب وضياع السبل أمـام الباحث عن المعنى، وكأن صفة التكرير هي عملية تنشيط للـذاكرة «.. إلا أن المهـم فـي التذكر ليس استرجاع زمن وتاريخ وتفاصيل التجربة الماضية، أو مكانها أو كيفية حـدوثها، بل المهم هو استرجاع الحالة الشعرية الخاصة بهذه التجربة»[2] وكأن هذا التكـرار وضـع معالم على الطريق كمعادل للتخلص من حالة الضياع الدلالي. إن «الأصوات المائعة: وهي اللام والراء في اللسان العربي، ففي حالة النطق بها يلتقي العضوان إلا أن الهواء يجد طريقا ليتسرب إلى الخارج، فيمر دون أن يحدث احتكاك، أو نوعا من الصفير»[3] وهكـذا يكـون "الراء" معادلا للميعان الدلالي الذي ينفلت من بين أصابع التحديد.

تعدد الروي في القصيدة الواحدة ظاهرة أسلوبية تطفو على سطح "أسرار الغربة" على نحو قصيدة "مناجاة" فمن الراء إلى القاف إلى الميم إلى الحاء إلى الدال إلـى الكـاف إلـى النون. لماذا هذا التعدد في الروي؟ لماذا هذا الترحال بين هذه الحروف؟ تقول القصيدة:

ســافرت فيــك قصــة　　　تغــزو مجاهيــل الغــد
ديــوان شــعر عاشــق　　　يــراك رمــز الأبــد[4]

فصوت الروي في هذه القصيدة متغير«..قد يلتزمالشاعر بحرف روي واحدفي عدة أسـطر ،لأنه يحس بالحاجة عندئذ لترديد صوت معين،ولكن سرعان ما ينتقل منـه إلـى أصـوات أخرى .فإذا هواستمرفي القصيدة كلها يستخدم جرسا واحدا(حرف روي) في نهاية أسـطرها فإنه يكون عندئذ عرضة للوقوع في الرتابة و الإملال. »[5] فالروي صوت متنقل،قد يختلـف من سطر إلى اخر وقد يتفق،وفقا لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام.

---

[1] المرجعالسابق: ص(198).

[2] عادل الفريجات: إضاءات في النقد الأدبي (دراسة)، دار أسامة، سوريا، دط، 1985، ص(120).

[3] نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية، مصر، دط، 2000، ص(119-120).

[4] أسرار الغربة: ص(141).

[5] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، دار الثقافة، لبنان، ط(3)، 1981،ص(115).

1-4/ التصريع في الطالع و أشباه الطوالع:

*التصريع في الطالع:

من الأساليب المميزة للشعر العربي أن يصرع الطالع حتى يدل آخر الصدر على آخر العجز. والبيت المصرع «.. هو البيت الذي غيرت عروضه لتلحق بضربه وزنا وقافية...» [1]. وظاهرة التصريع في الطالع شملت نصف القصائد العمودية؛ أي ثلاث عشرة قصيدة مصرعة الطالع من مثل: ثورة الإيمان، بين قيس وليلى...إلخ.

بيت مصرع	العروض / صدر	ضرب / عجز
بيت غير مصرع	عروض / صدر	ضرب / عجز

لماذا يلجأ للتصريع؟. إن التصريع هو نوع من التكرار في التفعيلة والقافية والروي؛ لأن أصعب الأمور بداياتها، وأصعب شيء في القصيدة مطلعها؛ وكأن القصيدة تحاول الفرار فيلاحقها الشاعر محاولا الإمساك بها من خلال التصريع كأن التصريع إغراء موسيقى لتستسلم له القصيدة.

يا وكني ألمي.. يا أم.. يدميني
فأجعل الحزن بعضا من تلاحيني [2]

فألم الإبداع يستدعي التصريع للتخفيف منه بما يدركه من لحن.

وكخلاصة لموسيقى الإطار فإن البحور (الكامل الوافر) بما تعج به من حركة ما هو إلا ترجمان لحالة التوتر والغموض، وجاءت القوافي المطلقة لتخفف من حدة هذا التوتر فتعددت القوافي داخل القصيدة الواحدة مستعينة بصوت "الراء" المتسم بالتكرير كروي للدلالة على غربة المعنى، انتقالا إلى تكرار آخر وهو "التصريع" كامتاع موسيقى للتخفيف من حدة الغموض الدلالي. واحتفالا بميلاد قصيدة.

---

[1] إبراهيم عبد الله عبد الجواد: العروض بين الأصالة والحداثة، ط(1)، ص(21).

[2] أسرار الغربة: ص(55).

***التصريع في أشباه الطوالع:**

في المبحث السابق "المستوى التشكيلي " وجدنا ضمن الفضاء الصوري أن قصائد أسرار الغربة متجزئة على ذاتها «.. فيرد أول بيت تبدأ به قطعة جديدة مصرعا، كما لو كان طالعا حقيقيا، هو طالع ولكنه داخلي، هو شبه طالع»[1] وقد ورد تصريع أشباه الطوالع في: بين قيس وليلى، نجوى «إلى إقبال»، سفر في مسافة الشوق، مأواك في الغاب، مناجاة، الشوق الآتي، ثورة الإيمان. فمن مجموع اثنتين وثلاثين قصيدة وردت ثماني قصائد مصرعة أشباه الطالع؛ أي ربع الديوان. ولكن لماذا تصرع أشباه الطوالع؟، إنه دلالة التوتر وضياع الوضوح وحضور الغموض فيفر الشاعر إلى الخلف (تصريع الطالع) كمعادل للتخلص من هذه الفوضى«فالتركيبة الغمارية ذات خصائص متعددة.. تغلب عليها جميعا "خاصية التوتر" والانفعال الحاد»[2]

يقولون: دعنا... ذاك غزو ومشرد

وأنت بأفيون الخيالات.. تسعد[3]

إنها دلالة الصراع والتوتر (أفيون الخيالات) إنه يجسد عدم وجود حقيقة قارة.

2-موسيقى الحشو:

2-1/ الترديد:

الكلمة العربية كلمة ولود، فالترديد «ونقصد به إعادة اللفظ بعينهو لكنه بفارق دلالي جزئيفي استعماله ثانيا ليس موجودا في استعماله أولا.هذا الفارق الدلالي بين استعماله في الحلتين ناتج عن الاستعمال الشخصي الخاص بالسياق الذي زرعه فيه الشاعر وليس وليد الاستعمال اللغوي المشترك » [4] هو تجسيد لها التوالد الدلالي، فالفارق الدلالي بين

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص في الشوقيات، دط، ص(86).

[2] يحياوي الطاهر : البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري ، دط، ص(86).

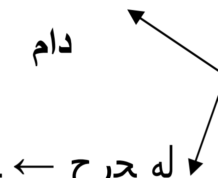
[3] أسرار الغربة: ص(34).

[4] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، دط، ص(60).

الاستعمالين «... ناتج عن الاستعمال الشخصي الخاص بالسياق الذي زرعه فيـه الشـاعر وليس وليد الاستعمال اللغوي المشترك»[1] ونجد من أمثلة الترديد:

هـــا عـــدت... يـــا درب الهـــوى فمحمـــد

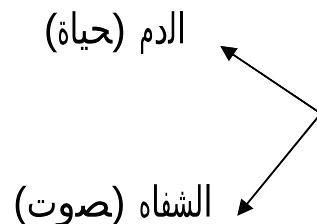
دام.. وجـــــرح محمـــــد حفـــــار[2]



وهنا دلالة المبالغة، كان " محمد" في المرة الأولى هو المركز (المسند إليه) والإدماء ثانوي (مسند)، ولكن في المرة الثانية "محمد" هام ţ ، و"الجرح" مركز؛ فهـو حفـار دلالـة المبالغة. وكذا:

ا   مـــلء دمـــي ســـرت كلماتـــه

وا   فـــي شـــفتي منـــه ضـــياء[3]



فهنا يحمل دلالة التأكيد، حيث ذكر الدم دلالة الحياة، ثم ذكرت الشـفاه (الصـوت) دلالة الحياة، فالترديد يجسد فوضى "المدلول"؛ فالدال واحد المدلول متعدد بحسب السياق، إنه هارب.

---

[1] المرجع نفسه، ص(60).

[2] إسرار الغربة: ص(60).

[3] المصدرنفسه: ص(64).

2-2/ التكرار: *Recurrence*

إلى جانب الترديد نجد التكرار وهو «... استعمال اللفظ مرتين، في نفس المعنى اللغوي، لا يتميز استعمال الثاني عن الأول بمعنى خاص، سوى ما قد يتولد عن مجرد التكرار»[1] فالمعنى هنا مقيد ليس كما هو في الترديد مادام ليس ثمة تميز في استعمال الثاني عن الأول و يلجأ إليه؛ لأنه «.. من ضروب الإحالة إلى سابق (...) بمعنى أن الثاني منهما يحيل إلى الأول؛ ومن ثم يحدث السبك بينهما، وبالتالي بين الجملة أو الفقرة الوارد فيها الطرف الأول من طرفي التكرار، والجملة أو الفقرة الوارد فيها الطرف الثاني من طرفي التكرار»[2] فدور التكرار هو دور الربط بين أجزاء النص. مثل قصيدة "معاهدة أحبابي" نجد:

أحباي.. هذا النبع يروي مواجدا … رواها الصباح الرطب. والسحر الأسنى

أحباي.. راقت في هواكم أصائلي … فسلسلت أشواق الفؤاد.. لكم وزنا

أحباي.. طالت بي شكاتي وغربتي … بدرب يدوس الليل خصلاته الغنا

أحباي.. تهواكم مشاوير فرحتي … كما تعشق الصهباء في كرمها الدنا[3]

فقد ذكرت "أحباي" ثم ترك فراغ منقط، ففي البيت الأول كل ما تلا "أحباي" لا يعود عليها (**هذا النبع يروي مواجدا ❖ رواها الصباح المرطب. والسحر الأسنى**) وكذا الثالث. فإن حذفها لا يؤثر في بناء البيت. ولكن هذا التكرار له بعد خارجي (علاقات خارجية) بين الأبيات الشعرية، إنه أشبه باقتفاء الأثر بتتبع الإشارات الدالة، وهو معادل موضوعي للتفريغ العاطفي.

وكل من الترديد والتكرار له مكانته؛ فالترديد فيه تعدد للمدلول، أما التكرار فهو جمع للمتفرق. وقد يكون الترديد للتفريق، والتكرار للجمع.

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، دط، ص(62).

[2] جميل عبد المجيد: البديع (بين البلاغة العربية واللسانيات النصية)، دط، ص(79).

[3] أسرار الغربة: ص(89-91).

2-3 استصحاب الدال دون المدلول (الجناس):

تعد الكلمة الشعرية فضاء دلاليا غير محدود، فالشاعر لا يضع قائمة من الكلمات أمامه ثم يختار «.. بل يعني أن الشاعر مدفوعا بحسه الفني –وبلا شعور في أغلب الأحيان- يتحرى من الكلمات ألطفها وقعا وأكثرها مواءمة للمعنى المراد، فقيمة الصوت إذن ليست قيمة مطلقة، وإنما هي مشروطة بانسجامه مع غيره من الأصوات الواردة في التركيب، ثم انسجامه مع الحالة الشعرية ومطابقته لها...» [1] فقد تتوحد الأصوات وتختلف الدلالة كما في الجناس «.. الجناس أن يتفق اللفظان في النطق ويختلفا في المعنى... تلخيص القول في الجناس أنه نوعان: تام، وغير تام، فالتام هو ما اتفق فيه اللفظان في أمور أربعة، هي: نوع الحروف، شكلها، عددها، ترتيبها. وغير التام: هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة...» [2] ومن أمثلة الجناس:

يا شرعتي.. وشراعي في المحيط ويا
ضوءا يبرعمني عطرا وألحانا[3]

فثمة جناس ناقص بين (شرعتي/شراعي)؛ ف"شرعتي" هو الطريق، والشراع هو محرك السفينة. وهنا الخطاب موجه إلى (ليلى) اللغة الشعرية، وبين (شرع، شراع، وشعر)جناس ناقص، فثمة تفاعلات في أعماق التراكيب. فالشاعر مجهر يكبر هذه الهندسة الرائعة في الكلمات، فالشعر شرع الشاعر وشراعه لينطق مركبه الاكتشاف الجديد، من مثل:

تغفو الأماني يا دروبي   غير لحنك لن ينام[4]

ونحو:

وبكل عرس للتسلي   ألف عرس للتسري[5]

فثمة جناس ناقص بين (الأماني/يناما)، و(التسلي/ التسري). وتفيد هنا المقابلة فالأماني نسعى إلى تجسيدها لا إلى تركها ملقاة في زاوية النسيان، كما أن الأعراس تكون

(1) محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية (الأصول والتجليات)، دط، ص(351).

(2) السيد أحمد الهاشمي:جواهر البلاغة (في المعاني و البيانو البديع)،دط، ص(325)

(3) أسرار الغربة: ص(52).

(4) المصدر نفسه: ص(156).

(5) المصدر نفسه: ص(173).

علانية للتسلية والفرح. فكيف تكون الأعراس للعلانية (التسلي) وللتسـري؟ فثمـة تنـاقض وفوضى في المعنى.

استعمل الجناس الناقص أكثر من التام.

أقسـمت بـالألم الضـوئي..بالثـار
وبـالهوى فـي دروب الـورد والنـار (الثار/النار)
وبالفواصـل.. أتلوهـا مقدسـة
مسـافر فـي مـداها البكـرة قيثـاري[1]

فالقيثار رمز للشعر، فالإبداع الشعري ألم وسعي نحو امتلاك الغائب إنـه إحسـاس بالعجز. ومنه كان الجناس الناقص معادلا للمعنى الناقص.

2-4/ التدوير:

هو إزالة الحاجز بين الصدر والعجز «فالتدوير يلغي الثنائية الجزئيـة فـي البيـت ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء»[2] ومن القصائد التي اعتمدت التدوير: سراب، موال عاشق في ذكرى أبي الكلام "أزاد" شكوى، مناجاة، سفر في مسافة الشوق. لمـاذا التـدوير؟ ولماذا يلجأ إليه؟ تقول قصيدة "مناجاة":

أنت، أنا... قلبـا وأهـواء وفكـرا ومـدى[3]

فهذا البيت من بحر الرجزالمبني على تفعيلة"مستفعلن"

أنت، أنا... قلبا وأه	**واء وفكرا ومدى**
0//0/0/0//0/0/	**0//0/ 0/ /0/0/**
مستفعلن مستفعلن	**مستفعلن مستفعلن**

(1) المصدر السابق: ص(187).
(2)(2) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، دط، ص(85).
(3)أسرار الغربة: ص(141).

في كل شطر تفعيلتين فكلمة "أهواء" جزؤها الأول"أه"ينتمي إلـى الشـطر الأول و جزؤهـا الثاني"واء"ينتمي إلى الشطر الثاني.فكان التوحد.

«يظل التدوير إمكانا قابلا للتشكل والتعدد حسب التجربة وانسجاما مع تـدرجاتها اللونيـة والروحية والفكرية(...) وفي كل هذه المستويات لا يصغي الشاعر إلا إلى إيقاعه الـداخلي، ما فيه من ضجيج، أو صمت، أو هوى...» [(1)] فالتدوير يحقق إيقاع التجربة «كما أن التدوير يستوعب فنيات الحوار (الديالوج) والمناجاة (المونولوج) والتداعي والقصة»[(2)] كما في المثال السابق (أنت/أنا)، (قلبا/فكرا) إنه صراع يؤدي إلى تكامل (توحد) هذا التوحد هـو معـادل موضوعي للتخاص من حالة الانقسام والتشظي في المعنى.

كما أن ثمة تدويرا بين الأسطر الشعرية«يعني التدوير اصطلاحا انشـطار الكلمـة بـين شطري البيت في القصيدة التقليدية ،أما في الشعر الحديث فيتم بتدوير التفعيلة على سـطرين متتاليين،أو تدوير شطر تقليدي من الأوزان الممزوجة.أو تدوير مقطع أو بعض المقـاطع،أو تدوير كل مقاطع القصيدة،أي النص الشعري كاملا بوصه جملة طويلة واحدة.[3]» من مثل ما ورد في قصيدة "حرام"

فنائي في الدروب السود

مـ ـوتي خلـف وادينا[4]

0/0/0// 0/0/0// 0 /

مفاعيلن مفاعيلن م

0/0/0/ 0/0/0//

فاعيلن مفاعيل

فهي مبنية على تفعيلة(مفاعيلن) من بحر الهزج ،ثم قوله

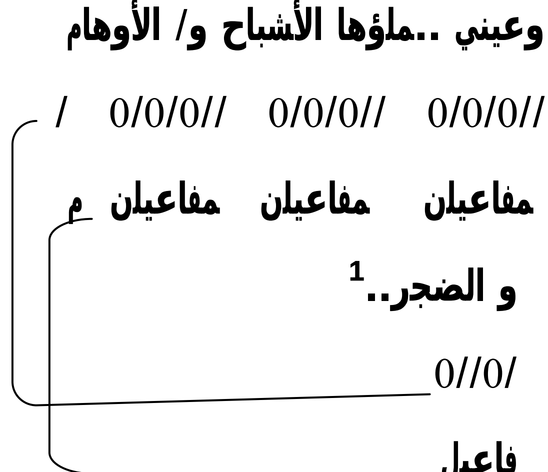
---

(1) علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية)، ط(1)، ص(82).

(2) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، دط، ص(220).

(3)المرجع نفسه،ص(220)

(4) أسرار الغربة،ص(43)



التدوير في القصيدة يحمل دلالة الانقسام المفضي إلى الإطلاق،فالإطلاق نجده في(فناء،موت،الأشباح)فالمعنى غير محدد.« فضلا عن أن التدوير هو نتيجة اقتضتها تجربة ذات طبيعة درامية تقوم على الموت والحياة.[2]»يوجد مد للصوت في(عيني،الأشباح،الأوهام).

كما أن الزمن هنا مطلق،ليس ثمة فعل للدلالة على الماضي أو الحاضر أو المستقبل.

كخلاصة للمستوى السمعي يمكن القول أن «الشعر صياغة جمالية للإيقاع الخفـي الـذي يحكم تجربتنا الإنسانية الشاملة، وهو بذلك ممارسة للرؤية في أعماقها، ابتغـاء استحضـار الغائب من خلال اللغة»[3] فالمعنى الغائب أدى إلى تعدد البحور الشعرية، تعدد القوافي،تعدد الروي، والتعدد الدلالي من خلال: الترديد، التكرار، الجناس، التدوير، تصريع

أشباه الطوالع. ومن مستوى حركة الأمواج الصوتية إلى مستوى آخر وهو: مستوى الحركة"

3- مستوى الحركة

الكتابة «..نافذة على المعرفة كمساحة خالقة للانزياحات ومولدة للاختلافات والفروقات لا تبحث المعرفة عن حقائق جاهزة أو معان مكتملة (...) و إنما هـي استقصـاء وبحـث و اكتشاف وتنقيب...» **[4]** فالكتابة حركة استقصاء ومغامرة وسفر ما دامت تجـاوزا. العمـل

---

(1) أسرا الغربة،ص(43-44)

(2) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، دط، ص(220).

(3) المرجع نفسه، ص(85).

(4) محمد شوقي الزين: تأويلات و تفكيكات (فصول في الفكر العربي المعاصر)، المركز الثقافي العربـي، لبنـان ، مصـر، ط (1)، 2002، ص (106).

الأدبي كالكون (المجرات) ليس بالساكن؛ بل في حركة دائمة. حتى الذرة فيها حركة دائمة دلالة حياة« ذلك أن العمل الأدبي خذروف عجيب لا وجود له إلا في الحركة، ولأجل استعراضه أمام العين لابد من عملية حسية تسمى القراءة. وهو يدوم ما دامت القراءة، وفيما عدا هذا لا يوجد سوى علامات سود على الورق» [1]. حيث نجد أنماطا من الحركة في ديوان "أسرار الغربة" منها: المقابلة، العكس، الاطراد، التدرج، التّناص.

3-1- المقابلة:

ما هي المقابلة وما حدها ؟ وما هي مستوياتها؟ ولماذا يلجأإليها؟. هنا سيجمع بين "الطباق" (***antonomie***) و "المقابلة" (***antithèse***) معاباعتبارهما اختلافا في الدرجة، وهذا ما ذهب إليه ابن الأثير حيث « أعرض تماما عن مصطلح الطباق" (...) بأن عمم مصطلح المقابلة[*] على كل ما تضاد فيه المدلولان »[2]. والسؤال هل هذا الاختلاف في المدلولات هو اختلاف كلي أو نسبي؟و المقابلة قسمان:

3-1-1/ مقابلة لغوية:

هذا التقسيم هو من باب تعدد زوايا النظر إلى المعنى بغية الإحاطة به، وهذه المقابلة هي « ..تلك التي تتمثل في استعمال لفظين اثنين متضادين بحكم الوضع اللغوي لا يشترك معها في ذلك ثالث»[3] فالمقابلة في النص بمثابة معادل يحول رؤية الكاتب إلى رؤية نصية. من مثل:

<u>أهواك</u> خضراء يا سمراء ملء دمي   فإن صددت <u>فلا أهواك</u> حمراء[4]

المقابلة هنا بين "أهواك" و"لا أهواك". ولكن هل هذه المقابلة أو الاختلاف يتضمن ائتلافا؟ فالهوى في صدر البيت موجه إلى خضراء ملء دمي، و الدم أحمر. أما في العجز

---

(1) جان بول سارتر: ما الأدب؟ ، ت: محمد غنيمي هلال،د ط ،ص (47).

(*) لقد بدأ بحث البيان من ريب باطني قليل أو كثير في مفهوم الحكم الذهني أو الاستبانة العقلية (...) كلمة البيان نشأت لتعبر عن وطأة الغموض أو الالتباس (...) نشأت كلمة البيان وترعرعت في كنف إحساس الجاحظ بأن الخلاف أعم من الوفاق (...) كان الجاحظ يدرك أن ليس ثم اتفاق على قواعد التعامل مع اللغة ...». نقلا عن: مصطفى ناصف: الوجه الغائب ،د ط ، ص (8).

(2) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات ، د ط .ص (96). نقلا عن ابن الأثير: المثل السائر ، قدم له وحققه وعلق عليه أحمد الحوفي و بدوي طبانة ، 1960-1962، ص (143-144).

(3) المرجع السابق: ص (98).

(4) أسرار الغربة: ص(56).

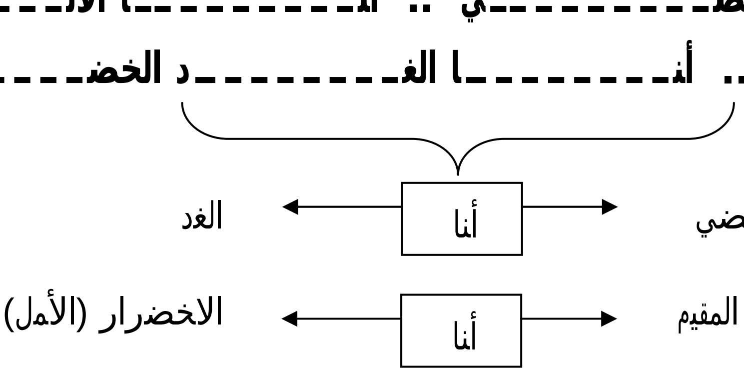
فهو نفي لهواها إن كانت حمراء. وكمعادلة يمكن كتابة البيت(**أهـواك حمـراء لا أهـواك حمراء**). إنها قمة التناقض فالأسمر تحول إلى الأخضر، فالأحمر، ثم نفى هوى الأحمر!!!

نجد أيضا:

تغنوا بالهوى <u>علنا</u> و إن هواهم <u>سر</u>[1]

فالهوى هنا في مفترق الطرق يتجاذبه (الإعلان) و(الأسرار)، فكيف يكون الهوى علنا وسرا ؟!

أنـــــــا الماضـــــــــي .. أنـــــــا الألـــــــم المقـــــــيم .. أنـــــــا الغـــــــد الخضـــــــر[2]



فكل غد له حاضر و له ماض، فهو تناقض فيه ائتلاف. كما أن الألم يشعر الإنسـان بالطهر و القداسة، و في ظل الألم يواجه الإنسان كينونته بدون أقنعة.

إن هذه التناقضات هي تعبير عن حالة التوتر والمعنى ذي الأقنعة المتعددة إنهـا كلعبـة إغماض العينين؛ حيث يتشتت المعنى و يأخذ زوايا متعددة. وهذه سمة من سمات المتصوفة. إن هذا الجمع بين المتناقضات هو ما يولد إحساسا بالجمال.

3-1-2/ المقابلة السياقية:

نجد إلى جانب المقابلة اللغوية المقابلة السياقية. وهذا لا يعني أنهما منفصلتان تماما عن بعضهما البعض، «.. فتقابل الشقين في هذا النوع ليس مرجعه إلى الوضع اللغوي وإنما إلى أسلوب الشاعر وحده. فالشاعر في إخراج المقابلة السياقية لا يخضع لضغط المعجم المشترك

---

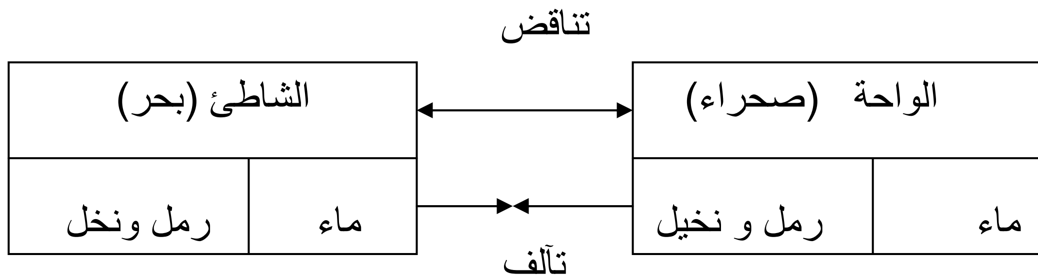
(1) المصدر السابق: ص (132).

(2) المصدر نفسه: ص (179).

بقدر ما يستجيب لملكته الخاصة في الخلق الفني...» [1] فهي انعتاق من جاذبيـة المعجـم اللغوي إلى فضاء أرحب تحكمه مدارات السياق. من مثل:

لأنت في البيد ياليلاي واحتنا   وأنت في اللجة الزرقاء مرسانا [2]

فالنص بمثابة رمال متحركة (تعدد الدلالات)، فلغة النص قابلة للخلخلة من قبل القـارئ لان السباق مفتوح حسبه.



كأن الأفكار تتزاحم فتتلاحم فتظهر لغة التناقض.

كذلك نحو :

إذا كانت هموم العشق تمطر في دمي جمرا

بماء الوصل محترقا [3]

نجد أن «الماء مكون من ثلاث ذرات اثنتان هيدروجين و الثالثة من الأكسجين.الأول غـاز يشتعل(...)أما الثاني أي الأكسجين فهو غاز يشتعل... »[4]كما سبقت بمقابلة بين(تمطر/جمرا)

الماء H_2O ⟵	إطفاء
H غاز يشتغل ⟵ O يساعد على الاشتعال	اشتعال

---

(1) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص (102)

(2) أسرار الغربة: ص (49).

(3) المصدر نفسه: ص (100)

(4) خالص جلبي، الطب محراب للإيمان،دار الهدى،الجزائر،دط،1991،ج(2)،ص(43).

ومنه فإن :" الماء وصل محترقا " صحيحة؛ إنه التآلف المتواري خلف الاختلاف.

« فليست كلمات القصيدة خالصة لوجه دوم وجه مناقض (...) ولكن كلمات القصيدة تجد من الصعب عليها أن تتعارف. الكلمات تتجافى وتجافيها جزء من هـم القصـيدة...» [1]وثمـة شواهد أخرى:

لملمينـــي مطـــرا   يثـــور ... كالبركـــان [2]

فتشبيه المطر بالبركان يجعلهما متآلفين لا مختلفين، كما أنهما من الظواهر الطبيعية؛ ولكن المطر به ماء يطفئ البركان، واتجاه المطر من الأعلى إلى الأسفل، أما البركان نـار من الأسفل إلى الأعلى. فثمة اختلاف في الماهية والاتجاه.

المطر	البركان
ماء، من الأعلى إلى الأسفل	نار من الأسفل إلى الأعلى

من مثل: - **أأبا الكلام – وأنت في ∴ الصمت الجريح لنا بيان**[3]

البيان لمعنى الإفصاح والإبلاغ بالكلام، أما الصمت فهو الكف عن الكـلام؛ ولكـن ألـيس الصمت في حد ذاته بيانا؟!

كما في المثل " إذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب ". يمكن الإقرار أن أسرار الغربة طغت عليه المقابلة السياقية.

المقابلة كالمحرك للمعاني حيث تتلاقى المتنافرة وتتنافر المتآلفة. فالمقابلة إعادة ترتيب لمعطيات العقل ونفض الغبار عنها. والقراءة عملية قلب (حركة) بحثا عن المعنى الغامض « ومما لا شك فيه أن التقابل في النصوص هو انعكاس لنقائض الذات، وخلاصـة جـدلها بالواقع والزمن (...) فقد جاءت هذه الابدعات صورة لتقابل التضاد لهذا الوجـود المعبـر نزعة الإنسان التي توسع من دائرة مفهوم الحياة إلى أقصى الحدود بقصد التحرر والرغبـة

---

[1] مصطفى ناصف : الوجه الغائب ، د ط، ص(114)

[2] أسرار الغربة: ص(143).

[3] المصدر نفسه: ص(190).

في الانطلاق والتحليق بعيدا عن ضوابط الكون ونواميس الطبيعة...» [1] إنها رغبة في الانطلاق بحثا عن المعنى في كل السبل وإن كانت متناقضة كتوسيع لإمكانية الإمساك به. ويرى البحث أن المقابلة قد تكون معادلا موضوعيا أيضا إلى جانب غموض المعنى – للترويح عن القارئ في رحلته بما تهيئه من مفاجآت وغرابة من خلال تلك الحركة وما يناقضها كالأرجوحة.

كانت مقابلات أسرار الغربة كابتسامة الموناليزا تحمل الفرح والحزن، فكان سر غموضها وجمالها.

رغم سيطرة المقابلة في ميدان الحركة إلا أن ثمة أساليب أخرى للحركة من مثل:

3-2- العكس:

تعريفه: « هو أن تقدم في الكلام جزءا ثم تعكس بأن تقدم ما أخرت وتؤخر ما قدمت » [2] فهي حركة تتضمن تقديما وتأخيرا، من مثل:

أبحرت في هواك عشقا والهوى إبحار [3]

وكذلك : **غدي ما عدا يغريني وكم يغري الغد الخضل** [4]

ينظر إلى هذا العكس على أنه تعبير عن التوتر كما يقال: يقدم رجلا ويؤخر أخرى؛ أي دلالة الحركة الغير مجدية والتي لا تعود بكشف المعنى لغموضه.

3-3- التدرج:

نجده من أساليب التعبير عن الحركة « ونعني بالتدرج: ترتيب الدوال بأشكال تجعلها خاضعة لحقول دلالية بينها صلات (...) إذا قرأ القارئ الدال الأول فالثاني توقع ما بعدها...» [5] . لماذا هذا التدرج ؟!، للإجابة عن هذا السؤال لابد من العودة إلى عدة شواهد من مثل:

---

(1) عبد القادر فيدوح : دلائلية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر) ،د ط،ص(90).

(2) السيد أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة (في المعاني والبيان والبديع)، تدقيق : يوسف الصميلي، د ط ، ص (321).

(3) أسرار الغربة: ص (142).

(4) المصدر نفسه: ص (135).

(5) محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، د ط، ص (133).

كـم رحـت يـا حبيبتـي أسـأل القمـر
والليل، والنجم الطـروب عنـك، والسـحر [1]

فوجود القمر يستلزم الليل، والنجوم، فهذا التدرج مـن الأكثـر نـورا إلـى الأقـل (القمر/النجم).

ومن مثل:

سـ ـلي وادي القـ ـرى لكـ ـم همـ ـت لمـ ـا أورق الحـ ـر
سـ ـليه سـ ـليه...تشـ ـهد لـي الظبـى والرمـل والبـدر [2]

حيث تم التدرج من الأرض إلى السماء: الظبي، فالكثبان الرملية، فالبـدر. كنشـدان للشمول. فالتدرج تحقيق للشمول وتوسع المعنى ولا محدوديته.

3-4- التناص:

التناص *Intertextualité* هو مفهوم يدل على وجود نص أصلي فـي مجـال الأدب أو النقد أو العلم على علاقة بنصوص أخرى، وإن هذه النصوص قد مارست تأثيرا مباشـرا أو غير مباشر على النص الأصلي عبر الزمن»[3]. لماذا أدمج التناص ضمن أساليب الحركـة ؟!الجواب هو أن التناص[*] تعالق نصوص ضمن نص جديد؛ هذا التعالق هو حركـة دالـة على انبعاث الحياة ضمن خلق جديد.

التناص يمكن اعتباره فوضى في نصوص سابقة ضمن نص جديد « فحالة الفوضى إذا هي المخاض لكل عملية خلق ...» [4]. من شواهد هذه الفوضى نجد:

---

(1) أسرار الغربة: ص(140).

(2) المصدرنفسه: ص (131).

(3) سمير حجازي : المتقن (معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة .فرنسي – عربي /عربي –فرنسي)، دار الراتـب الجامعيـة ، لبنان ، دط، دت، ص(109-110).

(*) « وقد أشير في معظم مراجع النقد الحديث والمعاصر إلى أن مفهوم التناص ظهر في فرنسا في أواخر عقد الستينات وذلـك فـي حضن مجلة «تيل كيل tel quel » وقد ساهمت كريستيفا بفعالية في نشاط هذه المجلة ». نقلا عـن : حميـد لحمـداني : التنـاص وإنتاجية المعاني ، مجلة علامات النادي الأدبي الثقافي ، جدة ج (40) ، مج (10) ،2001، ص (68).

(4) عبد الحميد محمد : الأسطورة في بلاد الرافدين (الخلق ، التكوين) ، دار علاء الدين ، سوريا ط (1) ، 1998 ، ص (33).

3-4-1/ مع النص القرآني:

من مثل قصيدة: عودة الخضر.

قال تعالى: ﴿فوجدا عبدا من عبادنا آتيناه رحمة من عندنا وعلمناه من لدنا علما، قال له موسى هل أتبعك على أن تعلمن مما علمت رشدا، قال إنك لن تستطيع معي صبرا، وكيف تصبر على ما لم تحط به خبرا﴾ [1] فقصة سيدنا موسى عليه السلام مع الخضر هي تجسيد لحالة المعنى الذي يقبل تعدد القراءات.

كما أن سيدنا موسى له عدة جوانب دلالية ﴿وأوحينا إلى أم موسى أن أرضعيه فإذا خفت عليه فألقيه في اليم ولا تخافي ولا تحزني إنا رادوه إليك وجاعلوه من المرسلين﴾[2]، فهو سفر وغربة منذ البداية الأولى(المولد).

ومن نحو :

هـا عـدت يـا مسـرى الكلـيم ومجتلـى
الهــادي...إليــك يهزنــي التكبــار [3]

وكذلك:

و((طورا)) في الرموز الخضر.. فربا موعدا شفقا

إنها تبعث إلى ذهن القارئ قوله تعالى: ﴿فلما قضى موسى الأجل وسار بأهله آنس من جانب الطور نارا قال لأهله امكثوا إني آنست نارا لعلي آتيكم منها بخبر أو جذوة من النار لعلكم تصطلون﴾[4] وعندها خاطبه الله تعالى، وطلب موسى أن يكون أخوه هارون معه ﴿وأخي هارون هو أفصح مني لسانا فأرسله معي ردءا يصدقني إني أخاف أن يكذبون﴾[5].

ففصاحة هارون تفوق فصاحة موسى عليه السلام، ومنه يمكـن أن يكـون(موسـى) معادلا لعدم الوضوح؛ أي المعنى غامض يعجز الشاعر عن الإفصاح به.

---

[1] سورة الكهف [65-68].

[2] سورة القصص [7].

[3] أسرار الغربة: ص (61).

[4] سورة القصص [29].

[5] سورة القصص : [34].

كذلك قوله تعالى: ﴿**وَلَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنْظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَنْ تَرَانِي وَلَكِنِ انْظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ**﴾ [1]

لهذا نجد الظلام، والسفر، والترحال. تنسج أسرار الغربة. إن التناص مع قصة سيدنا موسى عليه السلام؛ هو معادل لعجز المبدع والقارئ على حد سواء لاكتشاف كلي للمعنى. فهنا التناص مع قصة سيدنا موسى عليه السلام لا يأخذ وجها واحدًا؛ بل وجوهًا متعددة. كتعدد الدلالات في النص الشعري.

3-4-2/ مع الشعر الصوفي:

الشعر الصوفي غني بالحركة، من خلال المقابلة. مثل: السكر، الصحو، ...إلخ. يبدو التناص جليا مع الشعر الحلاج [2] من مثل قوله :

أنا الصوفي يحلق شوقه المنثور في الساح

:

وتصلبه على الوادي يدا شبق وسفاح [3]

يبرز طيف الحلاج في:

أنت، أنا... قلبا وأهواء وفكرا ومدى

:

أنت، أنا... روحان في أصل الحياة اتحدا(4)

---

(1) سورة الأعراف : [143].

(2) هو أبو المغيث الحسين بن منصور بن محمد البيضاوي (244-309 هـ /858 -922 م) << فتحول الحلاج إلى شهيد وقديس وانتشر صيته حتى غطى العالم الإسلامي كله من القرن الخامس إلى يومنا هذا >>. ينظر: الحاج: الديوان (يليه كتاب الطواسين)، صنعه وأصلحه أبو طريف الشيبي، كامل بن مصطفى بن محمد حسين الكاظمي المكي العبدري، منشورات الجمل، ألمانيا، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط (1)،1997، ص (19).

(3) أسرار الغربة: ص (39).

(4) المصدر نفسه: ص (141).

وقول الحلاج هو:

لبيك، لبيك، يا سرّي ونجوائي

لبيك، لبيك، يا قصـدي ومعنائي

أدعوك بل أنت تدعوني إليك فهل

نـاديت إياك أم نـاديت إيائي [1]

الشعر الحلاجي صورة جلية للمعاناةاللتي تكشف حقائق لم يتعود عليها.

توجد إلى جانب هذه الرموز تناصات أخرى متعددة مثـل: هيلانـا، عيسـى عليـه السلام...إلخ.

إن التناص أشبه ما يكون باجتماع للنصوص (لا أب ولا ابن). ويمكن أن يقـال مـن هذه الزاوية أن " التناص " هو معادل للتخاص من حالة الاغتراب التي يعانيها الإبداع، وهو حتمية لا اختيار.

كما أن التناص هو تلك النصوص الغائبة التي لا ترى بكل ملامحها بل ترمي بنا إلى فضاء الذاكرة لاستحضار تلك الملامح. إنها معادل لغموض الدلالة؛ فالتناص يجسد العجـز أمام الحاضر الغامض الذي لا يمكن تجاوزه إلا بالارتداد إلى الماضي هروبا من المجهول.

التناص تجاوز إلى نصوص أخرى، هذا يعني أن النص غيـر مكتمـل، كـأن هـذه النصوص إلى هذا النص لتطهر من غموض المعنى ومواصلة البحث عنه. كأنّ هذا الـنص يستفيد من خبرة لنصوص السابقة. إنه إقرار بعجز النص الجديد عن الإحاطة الكلية بالمعنى، وكذا رغبة النصوص السابقة في إكمال رحلة البحث عن المعنى ضمن نصـوص جديـدة. يمكن أذن القول: التناص حركة لأنه فوضى الأساليب [2] .

لهذا فإن: المقابلة، العكس، التدرج، التناص. حركات لأسرار الغربة، فمـا دام ثمـة رحلة بحث لا بدلها من حركات دلالية تستقصي سبل الوصول إلى المعنى.

---

[1] الحلاج : الديوان(يليه كتاب الطواسين)، ط (1)، ص (23).

[2] «وفي معرض الكلام عن أسلوب الرواية لاحظ باختين أن الأسلوب لا يكون أحاديا، كما أنه لا يعبر بالضرورة عـن الكاتـب، لأن الرواية تعتمد على ما سماه (أسلبة الأساليب) أي إدماج عدد من الأساليب الموجودة سابقا...». نقلا عن: حميـد لحمـداني: التنـاص وإنتاجية المعاني، مجلة علامات، ج(40)، مج (10)، ص (65-66).

نختم هذا الفصل برأي « ريتشاردز الذي يرى [أنّ] الصورة الشعرية بهذا المعنـى إنما تتحدد بفعل مثيرات شتى (...) ويعود بعضها إلى جرس الحروف وأصـوات الكلمـات التي ترسم الصورة السمعية، وبعضها يرسم صورة خطية بصرية يعود إلى هيئة الكتابة على الورق، ويعود بعضها الآخر إلى الدلالة الحسية التي ترسم في المخيلة أجسادا وحركـات أو إلى الدلالات العقلية التي ترمز إلى حالات ومواقف(...) وتتفاعل مجتمعة لإحـداث الأثـر المطلوب بفعل العمليات المعقدة جدا في الجهاز العصبي للدماغ الذي يعمل بكيفيـة مازالـت مجهولة في علم "الأعصاب"» [1]؛ فالسمع والبصر والحركة الدلالية في البديع لا تنفصل عن الصورة الفنية فكلها متداخلة، لأن الإبداع واحد واللغة واحدة.

تومئ القصيدة لنا ولا تحدد، وهذا يرجع إلى«طبيعة الرؤية الجديدة، التي تحـاول أن تتسلل عبر كل المنافذ للتوغل بعيدا في عمق الذات المعاصر، إنها تحاول أن نمسك بالنقيض الخبيء وراء الحاضر المحسوس »[2] ؛ إنها بحث عن فوضى المدلول وراء حضور الدال.

يقول **موريس بلانشو** بأن التجربة تعني « اتصالا بالوجود، وتجديدا للذات عند هـذا الاتصال – اختبارا- ولكنه الاختبار الذي يظل غير محدد »[3] فالقراءة تجربة تتصل بوجود هو النص الشعري، تتجدد فيها الذات بسبل غير محددة. فالقراءة جمالي للنص. للبديع نصيب وافر فيها، « بعد هذا كله يحق لنا أن نقول إن البديع وهو فن قولي له صلة حميمـة بأسـرة الفنون من موسيقى ونقش وتصوير والنظرة إذن إلى البديع على أنه عبث لفظـي أو زينـة تضاف على اللفظ أو المعنى. كل هذا غير صواب ويفتقـر إلـى الثقافـة الفنيـة والـذوق الأدبي»[4] . إن البديع لا يفصل بين اللفظ والمعنى فالكل يذوب في احتفال مولد النص الأدبي، فالجمال ليس حكرا على اللفظ أو المعنى بل ينسج منهما معا.

---

[1] عثمان حشلاف: الصورة والرمز في الشعر العربي المعاصر بأقطار المغرب ، رسالة دكتوراه ،جامعة الجزائر،1992 ،ص (14).

[2] عبد ا العشي: الحس المأساوي في شعر صلاح عبد الصبور ،مذكرة ماجستير، جامعة وهران، الجزائر،1984/1983،ص(316).

[3] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وابدالاته – الشعر المعاصـر) ، دار توبقـال ، المغـرب ، ط (3) ، 2001، ج (3)، ص(241). نقلا عن :

Georges Bataille l'experience interieure.coll.Tell Crallimard . Paris.n° 23.1986.P 104

[4] مصطفى الصاوي الجويني: البديع (لغة الموسيقى والزخرف)، دار المعرفة الجامعية، مصر، د ط ،1993، ص (28).

الفصل الرابع/
المستوى التركيبي

يتطرق هذا الفصل إلى وجه آخر من وجوه البلاغة وهو: "التركيـب"الـذي وضـعه البلاغيون تحت "علم المعاني"، «.. وفيه نحترز من الخطأ في تأدية المعنى المراد ...» [1]. والسؤال هنا هل ثمة أسلوب صحيح وأخر خاطئ؟؟ للإجابة عن هذا السؤال لابد استكشـاف نقاط مهمة منها: ماهية ممارسة النص.« يمارس النص التأجيل الدائم واختلاف الدلالة، فهو تأخير دائم مبيت مثل اللغة، لكنه ليس متمركزا ولا مغلقا، إنه لا نهائي، لا يحيل إلى فكـرة معصومة. بل إلى لعبة متنوعة ...» [2].

فليس ثمة فكرة معصومة؛بل ثمة لعب (متعة) فالذي ينشد ليس الصـواب،والخطأ؛بل المتعة « فالبلاغيون المحدثون يهدفون إلى تقديم النص باعتباره فضاء يبحـث فيـه عـن شبكات التعليق متعددة الأبعاد ...» [3]

تعدد الأبعاد هو تعدد في السبل، فليس ثمة أسلوب محدد. فـ << ..الأسلوب هو البنيـة الشكلية للأدب، وعلى تلك البنية يرتسم فعل الكاتب، وتظهر النتوءات التي يوسوس بها فعل القراءة »[4] فالنص (رسـالة / ***message***) بـين (مرسـل /***destinateur***) و(مرسـل إليـه /***destinataire***) .

يجيب البحث عن السؤال السابق : هل ثمة أسلوب صحيح وآخر خاطئ؟ بما يلي:

«..[المبدع] إن عمد إلى هذا التفريغ الفني المحمل به؛ فإنه لا يعـرف مسـبقا مـاذا سيفرغ(بتشديد الراء) بالضبط وكم سيفرغ؟، وكيف يفرغ ؟(أي لا يدري ماذا سيكتب ؟ وكـم سيكتب بالضبط ؟ وكيف يكتب النص الذي يبدعه ؟) وهذه الأسئلة الثلاثة تعني ثلاثة أشـياء

---

[1] يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية (علم المعاني – علم البيان – علـم البـديع)، دار المسـيرة ، الأردن، ط(1) ،2007م – 1427 هـ، ص (53).

«وواضعه : الشيخ عبد القادر الجرجاني المتوفي سنة 471 هـ ». ينظر: السيد أحمد الهاشمي: جـواهر البلاغـة (فـي المعاني والبيان والبديع)، د ط ، ص (47) .

[2]- صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، دار الأفاق العربية ، مصر، دط، 1996، ص(156).

[3] سعيد حسن بحيري : علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، مصر، مكتبـة لبنان ناشرون(لبنان)، ط (1)، 1997، ص(12).

[4] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد الغربي الحديث)، دار هومة الجزائر، دط، 1997، ج(1)، ص (196) .

ولكنها كلها **غائبة**: وهي الماهية، والكمية، والكيفية » [1] . ومن ثم لا يوجد أسلوب صحيح أو خاطئ؛ بل ثمة أسلوب فحسب، يتسم بالغموض .

قسم هذا العلم إلى ثمانية مباحث هي: الخبر، الإنشاء، أحوال المسند، أحوال المسند إليه، أحوال متعلقات الفعل، القصر، الفصل والوصل، الإيجاز والإطناب والمساواة. سيكون الاهتمام بما هو بارز في النصوص.

1- في تقسيم الكلام إلى خبر وإنشاء:

على أي أساس يقسم الكلام إلى هذين القسمين؟ . الجواب الذي يردنا: « الخبر هو ما يحتمل الصدق والكذب لذاته»[2] و«الإنشاء لغة الإيجاد؛ واصطلاحا ما لا يحتمل الصدق و الكذب لذاته »[3] فالنقطة الأساسية في التقسيم هي: الصدق و الكذب. و لكن هل المبدع يتعمد الصدق و الكذب؟.

يرى النظّام (ت 231 هـ) «.. أن صدق الخبر مطابقة حكمه لاعتقاد المخبر صوابا كان أو خطأ، وكذبه عدم مطابقة حكمه له (...)و مثال ذلك لو قال قائل: «السماء تحتنا». فإن قوله يكون صادقا إذا كان يعتقد ذلك، ويكون قوله: « السماء فوقنا » كذبا إذا لم يعتقد ذلك...» [4] .هل تستوي نظرتنا إلى صدق المبدع أو كذبه مع صدق أو كذب غيره؟؟ هل هناك فرق بين الذات الشاعرة و بين الذات غير الشاعرة؟ يتوصل إلى ما يلي: « يتحول الشاعر الشخص إلى (ذات شاعرة)لا تكذب لأنها ذات ميتة و الأموات لا يكذبون...» [5] فالدارس في بحثه يتعامل (أسرار الغربة) ولا يعرف الشاعر (مصطفى محمد الغماري)؛ فثمة نص و قارئ. « ولذلك لم تعد البلاغة فن التعبير الصادق عن الإحساس الصادق، أو التمكن من الفصاحة الأسلوبية (...) بل أصبحت تتمثل على حد قول إليوت «.. في خلق

---

(1) عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين ؟و إلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1983 ،ص(43).

(2) السيد احمد الهاشمي: جواهر البلاغة(في المعاني و البيان و البديع)، دط، ص(55).

(3) المرجع نفسه: ص (69).

(4) يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية (علم المعاني، علم البيان ، علم البديع)، ط (1)، ص (54).

(5) عبد الله محمد الغذامي: تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، ط (2)، ص (51).

الأديب **لمعادل موضوعي** للإحساس أو للفكرة التي يريد التعبير عنها..» [1] فليس ثمة صدق أو كذب و إنما يوجد معادل موضوعي.

2-الإنشاء الطلبي:

تندرج تحت "الإنشاء" عدة وجوه - والمقصود هنا هو الإنشاء الطلبي-« ..وهو الذي يستدعي مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقـت الطلـب-ويكـون بخمسـة أشـياء: الأمر،والنهي، والاستفهام، و التمني،والنداء...» [2]،فكيف يتجلى الإنشاء الطلبي في "أسـرار الغربة"؟ و لماذا يستخدم؟.

قبل الجواب عن هذا السؤال ثمة سؤال آخر وهو: هل توجد دلالـة أصـلية ودلالـة ثانوية؟ ثمة دلالات متعددة في كل مرة تتكشف لنا دلالة ما. فالقارئ مركز والنص يطـوف من حوله مظهرا دلالات متعددة.

2-1- الأمر:

يعرف على أنه «..طلب الحصول الفعل من المخاطب (...) و قد تخرج صيغ الأمر عن معناها الحقيقي إلى معان أخرى مجازية تفهم من سياق الكلام وقرائن الأحوال ومن هذه المعاني :**1- الدعاء :** وهو طلب الأدنى من الأعلى (...)، **2- الالتماس :** ويكـون بـين نظيرين متساويين منزلة وقدرا ...» [3]. ولكن لماذا يلجأ إلى الأمر ؟

خـذ نشـيدي. يـا جـرح .. خـذ وتـرى
الصديان.. خـذ مهجتـي.. وخـذ جفنيـا [4]

فعل الأمر هو: " خذ "، والمأمور هو: "الجرح"، والمأخوذ: النشيد، الوتر، المهجة، الجفـن .الأمر هنا ورد في بدايةالبيت و وسطه وخاتمته.

القصائد التي بدأت بالأمر في "أسرار الغربة"هي (أطمئني..أماه) ،(معزوفة الألم).

الأولى بدأت ب

---

(1) نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، ط (1)، ص (80). .

(2) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة (في المعاني والبيان والبديع)، دط، ص(70).

(3) يوسف ابو العدوس : مدخل إلى البلاغة العربية (علم المعاني–علم البيان–علم البديع)، ط(1)، ص(66).

(4)أسرار الغربة: ص(74).

اطمئني...فلست أرهب شيا أنا كالبحر..موجة و دويا[1]

الطمأنينة هنا دلالة قوة (فلست أرهب شيا).(البحر)أيضا يدل على القوة.

وبدأت "معزوفة الألم"ب

ليحترق الضياء الرطب يا ساده..

ليجتث الحنين المر أعياده

ليخنق في دمي..[2]

المأمورهنا غيرعاقل(الضياء،الحنين،الدم).فالأمر تنشيط للقارئ.

أغني... خذي شفتي نشيدا

وإن شئت روحي، والهاميه

أغني.. خذي مقلتي ضمادا

فما كنت تسى لأهدابيه(3)

الأمر : "خذ"

المأمور: "ليلاي"

المأخوذ: النشيد، الروح

الإلهام، المقلة ، الهدب

ونجد أيضا:

فخذ بصري

إذا نضبت كذاكرة الهوى عيناك

يا قدري

وخذ شفتي

إذا صلبت على شفتيك ألحانا

وسافر في ارتعا Σ الكون(4)

الأمر : "خذ"

المأمور: "القدر "

المأخوذ: البصر، الشفة

الأمر: سافر

(1) أسرار الغربة،ص(73)
(2) المصدر نفسه ص(115)
(3) المصدرنفسه: ص(80).
(4) المصدر نفسه: ص (98).

إن كلا من: النشيد، الشفة، الوتر: هي معادلات للقصيدة؛ فهي صوت ونشيد الشاعر. ولكن كانت متبوعة دوما بـ: المهجة، الروح، وكذا: المقلة، البصر، الجفن. وهي معـادلات موضوعية للرؤيا الشعرية، ومنه فإن القصيدة معادل لرؤيا الشاعر. وفعل الأمر " خذ " هـو معادل موضوعي للرغبة في التخلص من حالة التوتر والألم (المأمور هو: الجرح، القدر، ليلاي). وهذا ما دعاه للجوء إلى التشخيص حيث شخص (الجرح، القدر)، وكذا التكـرار (خذي، خذ)، دلالة على التوتر والانفعال.

« ذلك أن الفكرة لن تكون نفسها على الإطلاق إذا تم التعبير عنها بطرقة مختلفة. فأي تغيير في الشكل التعبيري لا بد إن يؤدي إلى تغيير في المضمون الفكري »[1].

فالأمر معادل لحالة التوتر وعدم الاستقرار، كما أنه يحمل دلالة العجز و الحاجـة للآخـر كمعادل للتخلص من الاغتراب.كما أنه يبث الحيوية لا من أجل تنـاوب فـي الكـلام(أمـر /مأمور).حيث يخاطب الغير عاقل، وهذا مايجعل عقل القارئ يتنشط للبحث.

2-2- الاستفهام :

يعرف على أنه « ...طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل »[2] ، ما الذي يطلـب الشاعر معرفته ؟. من شواهد الاستفهام :

مبحر يا غربة الناي على ذكراك فكره

⋮

وجهك الضوئي يا خضراء أهوى فيه عطره

⋮

أي شوق في مدى عينيك أجني منه سحره ؟
أي عشق فيك يغريني .. فأروي عنه شعره ؟[3]

(1) نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، ط (1)، ص (08).

(2) يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية (علم المعاني–علم البيان–علم البديع)، ط (1)، ص(73) .

(3) أسرار الغربة: ص(160).

ثمة ومضات لا بد من التوقف عندها وهي: الإبحار، غربة الناي، فكره. كبداية ما علاقة الفكرة بالإبحار، وغربة الناي؟ إن غربة الناي أيقونة للإبداع الشعري المتسم بالتوتر الذي كان الإبحار معاد لا موضوعيا له؛ فأفكار الشاعر في حالة فوضى يتضارب بعضها مع بعض كالأمواج. كما أن تشخيص الناي وغربته تأكيد لهذا. ثم يلتفت بعد ذلك مخاطبا "خضراء" ومن تكون خضراء؟(**وجهك الضوئي يا خضراء أهوى فيه عطره**) ،يوجد: وجه، ضوئي، خضراء، عطر (إزهار). أليس "الوجه" معادلا للأسلوب ،والضوء[1]رمز لمعارف جديدة.

كما أن "خضراء" قد تكون "شجرة" المعرفة التي أكل منها آدم فحكم عليه بـالاغتراب فـي الأرض، وشجرة الشاعر قصيدته التي أغصانها سطور رسمت على ورقة. فمادة "سطر" من معانيها « السَّطْرُ والسَّطَرُ: هو الصف من الكتاب والشجر والنخل ونحوها، والجمع من كل ذلك أسطر وأسطار وأساطير. والسطر: الخط والكتابة »[2] فخضراء هي القصـيدة ولكنهـا ليست بالعقيم بل هي ولود (عطره) فالعطر يكون من الزهر والزهر ما يكون بعد ذلك ثمارا. فمن تكون هذه الزهرة؟ إنها الكلمة المتسمة بالحياة والحيوية من خلال المجـاز الـذي هـو أسطورة شخصية للمبدع في أسلوبه. ولكن ما مآل هذه الأزهار؟

أي شوق في مدى عينيك أجني منه سحره ؟.

فإلى ما ترمي : شوق ، عينيك ، أجني ، سحره ؟

الشوق ⇦ لحظة الكشف.

عينيك ⇦ لكتابة (الحبر أسود والورقة بيضاء) وكأن القصيدة تنظر إلينا .

أجني ⇦نضج الكلمات(زهره) وتحولها إلى ثمرات؛ أي اكتمال التجربة والرؤية الشعرية

سحره ⇦ الأسلوب (البيان).

---

(1) نجد أسطورة بروميثيوس الذي تلقى عقابا من كبير الآلهة زيوس « فقد انتفض بروميثوس في وجه زيوس وانتزع النار المقدسة من جبل الأولمب وأعطاها للبشر، (...) وبذلك جعل حياتهم أرحب ». ينظر: عماد حاتم: أساطير اليونان، الـدار العربية للكتاب، ليبيا،دط، 1988، ص(154).

(2) ابن المنظور: لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط (1)،2003، باب (ر)، ص (329-330)، (س.ط.ر).

ثم نجد :

إن من يهواك – يا خضراء – لا يملك أمره[1]

فكل من (أي شوق ...؟ وأي عشق ...؟) هي بمثابة نوابض تدفع بالقصـيدة إلـى آخرها حيث يقر بأنه (لا يملك أمره). فثمة فكرة راسخة وهي أن الاستفهام تعبير عن عدم امتلاك المعنى، ليبقى المبدع دوما في حالة شوق وعشق لهذا الامتلاك ، فيأتي استفهامه لدفع القصيدة إلى الأمام إعلانا عن مواصلة رحلة البحث عن هذا الغائـب . حيـث يلجـأ إلـى التشخيص مثل : مناداته لخضراء (الإسلام) ، وكذا استخدامه الجناس النـاقص (عشـق / شوق) و (شعره / سحره) ، وكذا تكرار السؤال بـ (أي) . فهنا تعالق بـين" البيـان " و"الموسيقى"و""التركيب"حيث يتوحد الكل في احتفال مولد أسطورة خاصة هي: (الأسلوب) .

من شواهد الاستفهام :

فيا للسلام .. طريدا كعيسى

⋮

فيهتف يا للحقيقة .. تثوي

كما تسقط الأغصن الذاوية

وكيف يموت الهوى ؟ كيف يفنى ؟

وكيف تصدق أوهاميه؟[2]

كانت البداية مع "عيسى" (عليه السلام) كرمزللاغتراب، ثم الانتقال إلى الحقيقة ويـا لها من حقيقة ! إنها ثاوية (لا حقيقة)، ثم انتقال إلى الموت (الموت والفناء)، ثم انتقـال إلى الغموض (كيف تصدق أوهاميه ؟). إنها ترسانة من الكلمات تطلق حقيقة وهي أنه: لا حقيقة. ومن هنا كان الاستفهام نتيجة لهذا الغموض « ويكفينا من كل هذا أن نعرف مصدر الغموض الذي يكتنفها « ..وهو غموض يرجع في أصله إلى الدلالة الاشتقاقية في الأصل « الكلمة » (...) ويمثل تطور استخدام الإنسان لهذا اللفظ من ***mythos*** إلى ***epos*** إلى ***logos*** قصة

---

[1] أسرار الغربة: ص (160).

[2] المصدر نفسه: ص(77) .

تطور استخدام اللغة ذاتها ...» [1] فالغموض ليس بالمتطفل على اللغة؛ بل هو أصيل فيها. ومن وجوه الكشف عنه الاستفهام .

هل ورد الاستفهام مفردًا أم سلسلة؟نجد من خلال عملية الإحصـاء أن المفـرد ورد عشرين مرة. أما المركب ورد ضمن تسع مجموعات ليكون مجموع الاستفهامات فيها هـو: ستة وعشرون استفهاما .

الاستفهام في أسرار الغربة يعتمد على التركيب من مثل :

أما انبثقت ينابيع الضياء الحر من أمسي ؟ ← بصر

أما غنى بموال رخيم النبر ... والهمس ← صوت

أما اكتحلت مآقيه بأضواء الهوى القدسي ؟ ←بصر

أما سافرت هيلانا ... على أبعاده اللعس ؟

وكم غناك – هيلانا – وكان غناؤه عرسي ... [2] ← صوت

فثمة تناسج بين البصر والسمع ضمن هذا التركيب. وكان الاستفهام بـ ـ (أ) طلبـا للتصديق؛ قد ورد أربع مرات. إن هذا التكرار في السؤال هو معادل موضوعي للبحث عن الوضوح هروبا من الغموض والمبهم . وهذا ما يؤكده استخدام أداة استفهام أخرى هي: (كم) « يسأل بها عن العدد المبهم »[3]، فثمة نشدان دائم للوضوح .

ومن حيث تغيير أداة الاستفهام ضمن المجموعات فإنه قليل، وكانت الأغلبية لسيطرة أداة واحدة. من مثل :

وكيف يموت الهوى ؟ كيف يفنى ؟

وكيف تصدق أوهاميه ؟

ولعل هذا ما ينتج عن الجو الموسيقي المنتظم المساعد على تدفق التعبير وسرعته .

---

(1) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)،ط (3)، ص (223-224).

(2) أسرار الغربة: ص(39).

(3) يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية (علم المعاني–علم البيان–علم البديع)،ط (1)، ص (75).

إن هذه الاستفهامات إنماء للسؤال. كما أن الاستفهام يكون في أكثره دون تغيير لـلأداة، وإنما تغيير لزاوية الاستفهام. وهكذا يكون الاستفهام المركب هو المسـيطر علـى الـديوان للغموض.

وقد طغى الاستفهام بـ (أ)، و (كيف)، و(ما). وهو استفهام يطوف حول التصديق، الحال، وعن غير العقلاء حيث لا حقيقة في الختام .

2-3-التمني :

يعرف التمني بأنه : « طلب أمر محبوب لا يرجى حصوله، لاستحالة الحصول عليه، أو بعد مناله ... » [(1)] فإذا كان ثمة لجوء إلى التمني فلماذا هذا اللجوء؟، وما هو الأمر الذي لا يرجى حصوله؟ ومن شواهد التمني:

إيه .. نيرودا. لو قرأت كتابي

لرأيت السماء في الحرف تتلى

⁝

إيه نيرودا .. لو قرأت كتابي

لرأيت الخلود يسقيك نهـلا [(2)]

التمني هنا بـ : "لو" و« للتمني أداة واحدة أصلية هـي « ليـت » وثـلاث أدوات فرعية هي : «هل، لو، لعل» »» [(3)] فالتمني كان بأداة فرعية ومن يتمنى هنا مستبعد؛ حيـث أنّ ما يتمنى خارج نطاق العقل فـ « الشعر ينبثق عندما يعجز العقل المباشر الواضح عـن ارتياد ظلمة النفس، وعندما تعمى أضواؤه ويتخدر ويستسلم، دون أن يـزول ويتعفـى (...) فنحن إذ نقول إن الشعر يتخطى حدود الفكر، لا نعني أنه يزيله بل نشير إلى أنـه يتجـاوز البراهين والبيّنات حتى تتموه أضواء الحقائق (...) العقل يبقى كضوء خافت لا يسطع (...)

---

(1) يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية (علم المعاني–علم البيان–علم البديع)، ط (1)، ص (81).

(2) أسرار الغربة: ص(69،70).

(3) يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية (علم المعاني–علم البيان–علم البديع)، ط (1)، ص (81).

يهدي لكنه لا ينير ... »[1] اللاعقل يتجلى في الجمع بين (الكبيـر/ الصـغير)، (السـماء/ الحرف) فنحن نبصر السماء ونبصر الحرف، ولكن أن يضم الحرف السماء حقيقة فأمر غير معقول، كما أن اللاعقل يتحقق في التشخيص حيث شخص (الخلود) فصار "سقاء". ففيـه انتقال من المجرد إلى المحسوس ثم شخص .

كما أنه لجئ إلى التكرار (إيه نيرودا لو قرأت كتابي). فهنا التقت " الصـورة " مـع "البديع" لتؤازر "المعاني". حيث سقطت الحدود .

2-4- النداء:

يعرف النداء بأنه « .. طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف من حروف النداء يحل الفعل المضارع « أنادي » المنقول من الخبر إلى الإنشاء محله. وقد يحذف حرف النداء إذا فهم من الكلام »[2] لماذا يتم اللجوء إلى النداء؟، ومن هو المنادى ؟، وما الحاجة إليه؟. كمـا أن أدوات النداء ثمان هي: « الهمزة، وأي، ويا، و آ، وآي، وأيا، وهيا، ووا.»[3]. الهمـزة وأي ينادى بها القريب، والبقية للبعيد. فهل كنن المنادى في أسرار الغربة قريبا أم بعيدًا؟

من شواهده:

أسافر فيك يا سفري   ويا همي .. ويا ألمي

وأوغل فيك .. أحمل قصتي الخضراء ملء دمي

تسافر فيك أسمار الليالي السمر .. يا حلمي[4]

فالمنادى هنا هو: السفر، وثم النداء بـ (يا) للبعد، ثم نادى السفر بمسميات أخـرى وهي: الهم، الألم، الحلم، فكل من الهم والألم يحمل دلالة المعاناة في رحلة الإبداع (أحمـل قصتي الخضراء) ليكون ميلاد الحلم. وما يجب أن يعرف عن الحلم هو أنـه « لـيس مـا يظهر في الحلم هو حقا موضوع أو معنى الحلم ***dream thought*** ، والحلم نفسـه ***dream text***

[1] عادل الفريجات: إضاءات في النقد الأدبي (دراسة)، دار أسامة، سوريا،دط، 1985، ص(121). نقـلا عـن: إيليـا حاوي: نماذج في النقد الأدبي، بيروت،1969،ط(3)، ص (128).

[2] يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية (علم المعاني–علم البيان–علم البديع)، ط (1)، ص (84).

[3] المرجع نفسه: ص(84).

[4] أسرار الغربة: ص(121).

كجبل الثلج، ما يظهره من أحداث (...) هو شيء بسيط جدا يعلو على السطح، بالنسبة لمـا يخفيه تحت السطح في الأعماق...» [1] فالحلم معادل للمعنى الغائب الذي لا يدرك منه إلا لمحات. ولهذا المعنى الغائب البعيد المنال كان النداء بـ " يا " . لهذا كان المنادى " يا سفري " تجسيدا لرحلة البحث المتواصل المليء بالهم والألم.

وأيضا :

وإن تعـــب الطـــين .. يـــا أم هيهـــات
أن يلهــــب الحــــزن أقداميـــــــه [2]

الصورة الفنية هنا تتحقق في "تعب الطين " جاءت في شكل تشخيص؛ فـالطين هنـا رمزللإنسان، ثم انتقل من الطين إلى مصدر الطين (يا أم).

فالأرض هي أصل الإنسان، ولكن لماذا لم يتم النداء للقريب و كان النداء للبعيد (يا أم)؟؛ إنها قمة الإحساس بالاغتراب .

حيث أنه « لا تنضج الرؤيا الشعرية، لدى شاعر ما، إلا بعد عناء ومكابدة بطـوليتين، ولا يتم نضجها إلا بعد عذاب مزدوج: عذاب المعاناة وألم المعرفة »[3] إن هـذا العـذاب (تعب الطين) هو ثمرة الاغتراب.

ومن الألم إلى منادى آخر وهو " الأطفال ":

وللأطفـــــال .. يـــــا أطفـــــا
ل .. كـــــف الليـــــل تســـــتعر
وللرهـــــز الـــــذي غنيـــــت
كـــــم لاذت بـــــه الصـــــور [4]

(1) عبد المنعم الحفني: الموسوعة النفسية (علم النفس والطب النفسي)،ط (2)، ص (31).

(2) أسرار الغربة: ص(82) .

(3) علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري(دراسة نقدية)، ط (1)، ص (21) .

(4) أسرار الغربة: ص (180).

لماذا ينادى الأطفال بـ "يا" بدلالة البعد ؟ « ..الطفولة (...) وهي رديفة الشـعور بالكشـف أوالخلق الذي يناوئ فكرة العقل »[1]، ولهذا كان الجمع بين (الأطفال / الليـل)؛ (النـور / الظلام) فثمة بعد دلالي بين النور والظلام إلى حد التناقض .

كما يمكن النظر إلى " النداء " أنه مرادف " للطفولة "؛ فالنداء به صراخ. والطفـل دلالة حياته عند الولادة صراخه. ومنه يمكن اعتبار "النداء" معادلا موضوعيا للإبداع (خلـق جديد).

من شواهد النداء:

حنانك يا إله الكون .. برعم في دمي شفقا

⋮

حنانك .. كم يحار القلب .. لولا الحب لاختنقا [2].

فالمنادى هنا "إله الكون" ثم ربط بـ "الدم، القلب". فإله الكون هو سـبب الحيـاة إذن. فالنداء هنا معادل موضوعي للحاجة والعجز؛ إنه العجز عن إدراك كل الحقائق الهاربة.كمـا أن النداء هو نداء أو إقرار بالحاجة للآخر (الإله، الأم، الحبيبة) فهو أسلوب للتخلص مـن الاغتراب وسعي إلى الآخر.

من شواهد النداء:

غـــدا أيهـــا الضـــائعون الحيـــاري
ســتزهر بالحــب أوطانيـــــــــــــه
غــــدا أيهــــا الحــــافرون القبـــــور
ليــــدفن حبــــي ... وأحلاميــــه [3]

فالمنادى هنا (الضائعون الحيارى، الحافرون القبور) توحي أن ثمة صـراعا وتحـديا (ستزهر بالحب أوطانيه). فكان النداء صراخا في وجوههم، فالنداء معادل موضوعي لحالـة

---

[1] مصطفى ناصف: اللغة والبلاغة (والميلاد الجديد)، ط (1)، ص (15) .

[2] أسرارالغربة: ص(138).

[3] المصدر نفسه: ص(78).

التوتر « إذن الشاعر، ذا الرؤيا الراسخة، حين يعبر عن رؤياه، فإنما يفصح عن إحساس شامل بالفجيعة أوالفرح، أو البطولة ... »[1] . فالنداء في أسرار الغربة له وجوه متعددة: الاغتراب، الكشف، العجز، التوتر. ومن هنا نكتشف أهمية النداء كمحرك يبعث الحياة في " أسرار الغربة ".

2-5- النهي :

يعرف النهي على أنه « ... طلب الكف عن الشيء، وله صيغة واحدة، وهي المضارع المقرون بلا الناهية، ومثال ذلك قوله تعالى: **﴿ولا تقربوا الصلاة وأنتم سكارى﴾**»[2] . فإذا ما هو الفرق بين الأمر والنهي ؟ إذا كان الأمر هو طلب حصول الفعل من المخاطب، والنهي هو طلب الكف عن الحصول عن حصول الفعل. فالنهي هو طلب (أمر)؛ فالنهي أمر. ولم يحفل ديوان " أسرار الغربة " بـ النهي .

أنا الحب ... لا تبتئس .. فالزمان
وإن جف .. تزهر نعمائيه [3]

فالنهي جاء طالبا الكف عن البؤس فنعيم الحب سيزهر. وهنا في هذا الشاهد تلتقي الصورة مع البديع ومع النهي؛ الصورة تتجلى في التشخيص حيث شخص الحب وهي مبنية على اللاعقل، والبديع يتجلى في حركة المقابلة بين (بؤس≠ نعيم) فـ « .. لفظ النعيم يقابله لفظ البؤس »[4]، ليتوحد مع هذه الحركة فعل النهي. فالنهي في جوهره أمر بـالكف، ولكنه ذو تركيب أكبر .

وقد ورد النهي مرة واحدة في الديوان، مقارنة بالاستفهام والنداء والأمر، أما التمني فشأنه شان النهي. وهكذا تبرز أهمية الأساليب الإنشائية فإذا « كان الخبر يمثل اللغة في جانبها القار، فان الإنشاء يمثلها في جانبها المتحرك، فالأساليب الإنشائية (...) ابرز مظاهر اللغة التي تعرب عن حيويتها »[5] حيث أن هذه الأساليب تعرب عن حاجة المبدع إلى الآخر؛ هذا

---

(1) علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري(دراسة نقدية)، ط (1)، ص (21).

(2) يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية(علم المعاني–علم البيان–علم البديع)، ط (1)، ص (70).

(3) أسرار الغربة: ص(82).

(4) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، د ط، ص (103) .

(5) المرجع نفسه: ص (349).

الآخر قد يكون شخصا وقد يكون مجردا؛ فالأمر أمر للآخر، والنداء نداء آخر، والاستفهام استفهام عن الآخر من الآخر، والنهي نهي للآخر ... و« من مقومات هذه الأساليب – في ظاهرها – الترجمة عن الانطباعات العاطفية دون المقررات العقلية، فهي تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل أكثر من حقيقة العلم وصادق الرأي »[1] هذا اللاعقل يتجلى في غموض المعنى. ومن الإنشاء إلى محطة: الإيجاز والإطناب والمساواة.

3- الإيجاز والإطناب والمساواة :

ونجد أن هذه الأسماء الثلاث هي آخر محطة في علم المعاني. ولكن تم تقديمها هنا؛ لأنها تعد كأساس لدراسة الإسناد. فـ « كل ما يجول في الصدر من المعاني، ويخطر ببالك معنى منها، لا يعدو التعبير عنه طريقا من طرق ثلاث: أولا: إذا جاء التعبير على قدر المعنى بحيث يكون اللفظ مساويا لأصل ذلك المعنى، فهذا هو « المساواة » وهي الدستور الذي يقاس عليه. ثانيا: إذا زاد التعبير على قدر المعنى فذاك هو « الإطناب ». ثالثا: إذا نقص التعبير عن قدر المعنى فذلك هو « الإيجاز».[2] والسؤال هنا لماذا يزيد أو ينقص التعبير على أو عن المعنى؟ لماذا لا نقول بوجود المساواة فحسب؟ هل للشاعر متسع من الوقت فيطنب أو ضيق في الوقت فيوجز؟ الجواب هو ما ذهب إليه إليوت إذ يقول: « .. إن البلاغة هي في ابتكار الأديب لمعادل موضوعي للإحساس الذي يرغب في التعبير عنه. أي أن يبتكر الأديب شيئا يجسد الإحساس ويعادله معادلة كاملة فلا يزيد أو ينقص عنه»[3] فثمة فعل ورد فعل؛ رد الفعل مساوٍ دائما للفعل.

ومن هنا تأتي المساواة لينضوي تحتها الإطناب والإيجاز؛ فالإطناب هو مساواة التعبير للفكرة وكذا الأمر للإيجاز وكذا الأمر بالنسبة للعلامة اللغوية فهي تضم جانبين أساسين هما: الدال ***(signifiant)*** والمدلول ***(signifie)***. ويرى **دوسوسير** « أن العلامة اللغوية لا تربط شيئا باسم بل تصورا بصورة سمعية وهذه الأخيرة ليست الصوت المادي الذي هو شيء فيزيائي صرف؛ بل هي البصمة النفسية للصوت ...» [4].وهكذا فإن التعبير يساوي الفكرة .

---

(1) المرجع نفسه: ص (350) .

(2) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة (في المعاني والبيان والبديع)، دط، ص(195).

(3) نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية ، لونجمان ،مصر، ط (1) ،2003، ص(681).

(4) أحمد مومن: اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 2002، ص(127).نقلا عن:
DE SAUSSURE, COURSE IN GENERAL LINGUISTICS (1916) WADE BASKINSTRANSLATION, 1974,P(66).

ولكن: لماذا تأتي التعابير طويلة، وأخرى أقل طولاً (لمـاذا تطـول الفكـرة ولمـاذا تقصر)؟.

يندرج ضمن هذا الأسلوب عدة أقسام منها:

3-1/ التوشيع :

و هوأن: « .. يؤتى في الكلام بمثنى مفسر بمفردين، أحدهما معطوف على الآخر، و التوشيع في اللغة لف القطن المندوف (...) وهذا كما هو واضح لون مـن الإيضـاح بعـد الإبهام ... »[1] ومن شواهده في أسرار الغربة:

ثـأر الكرامــة .. والأجيــال غاضــبة
يرودهـا الأخضـران الفجـر والسـور[2].

حيث كان الإبهام يكتنف "الأخضران" ليفسر بـ " الفجر، والسور"؛ فالاخضرار مـن الحياة، والفجر هو مطلع يوم جديد في هذه الحياة، والسور القرآنية هي حياة الدنيا والآخرة، والفردوس الأخضر.

ضوء الجدود .. فما ضوء كضوئهم
يمزق الأسود بن العار والنزقا [3].

حيث أن ثمة نشاط حركيا في الدلالة من خلال المقابلة بين (الضوء)، و (الأسودين) ثم وضح الأسودين بـ: العار والغضب، فثمة مبهم (غامض) تلاه سعي إلى توضيحه

3-2/ الاعتراض:

يقصد به « ...أن يؤتى في تضاعيف الكلام بجملـة أو أكثـر لا محـل لهـا مـن الإعراب...» [4]

---

[1] يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية(علم المعاني–علم البيان–علم البديع)، دط ، ص(129).
[2] أسرار الغربة: ص(48).
[3] المصدرنفسه: ص(50).
[4] يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، د ط، ص (134).

من شواهده :

و يسعدني في دفقة النور..أنني

أرى الله في كل الوجود..و ألمح[1]

الجملة الإعتراضية هنا هي(في دفقة النور)،فالإعتراض زيادة و تغيير في الترتيب . « يقصد بالإعتراض إيراد كلام بين عنصرين متلازمين ،كالإعتراض بين المسند والمسند إليه ،أو بين الفعل و الفاعل ،أو بين النعت والمنعوت ،أو بين القول و مقوله. »[2] والتقدير(تسعدني رؤية الله في كل الوجود ،فجاءت شبه الجملة(في دفقة النور)فاصلا بين الفعل والمفعول به (تسعدني)و جملة الفاعل (أنني أرى الله) و هذا للتأكيد و بيان الأهمية فالله نور السماوات والأرض.كما أنه ينتج نغمة موسيقية متميزة،فقد تكرر صوت(الراء)[النور/أرى]وثمة تعالق دلالي أيضا(النور⇔ الرؤية.وصوت(النون)تكرر في [يسعدني /النور/أنني]

منه نستنتج أن التعبير الطويل هو معادل لفكرة تنشد الوضوح وتبعد عن الغموض متخلصة من إيساره. كما انه معادل موضوعي لحالة النشاط والحركة من خلال التعدد والتوسع .

يعد أيضا من زاوية أخرى معادلا لرحلة الاغتراب ، والترحال المتواصل « ..وليس في وسع كلمة أخرى دون أن تغير بعض سلوكها في الماضي، فالكلمات متواصلة كالأفراد لهم صورة تختلف عن صورتهم إذا اعتزلوا وخلو إلى أنفسهم...» [3] فالتعبير الطويل هو تحقيق للجانب الاجتماعي حيث النشاط والبحث الدائب عن المعنى والكشف عنه .

تكون الفكرة عامة لا مفصلة فيكون التعبير معادلا لها .ويلجأ إلى الحذف والقصر.

---

[1] أسرار الغربة،ص(32).

[2] فتح الله احمد سليمان،الأسلوبية(مدخل نظري و دراسة تطبيقية)،ص(173)

[3] مصطفى ناصف: الوجه الغائب، د ط، ص(288).

3-3/ **الحذف:** يقصد به « حذف شيء من الجملة دون أن يختل المعنى لوجود قرينة تدل على المحذوف »[1] ونجد فيه حذف حروف من أداة:

إلى م الجراح السود .. تعصر مقلتي

ويسكر مني الليل .. يفني وما يفني ؟

إلى م .. فؤوس القهر .. تغتال موطنا ؟

يصيّره الداء العصوف له سكنى[2]

والتقدير (إلى متى). فالمألوف أن تحذف الأداة كاملة، أما هنا فحذفت حروف من هذه الأداة.و"متى"أداة للسؤال عن الوقت وازمن الذي يعيشه هنا ليس بـالزمن الســار(الجـراح السودتعصر/فؤوس القهرتغتال)فثمة تعب أعلن عنه بحذف جزء من الأداة،فثمة يأس سقطت أمامه هذه الأصوات.

من شواهد حذف صوت من كلمة

أمولاي الهوى <u>يقتا</u>

<u>يقتات</u> من كبدي و من مقلي[3]

حذف صوت (التاء) من "يقتات" هذا الفعل يحمل دلالة الـنقص فكـان ناقصـا فـي حروفه،ولكنه يستدرك بإعادة الفعل كامل الحروف (***يقتات من كبدي ومن مقلي***) ،فكيف كان الفعل الذي يحمل دلالـة الـنقص والأـم كامـل الحـروف هنـا....السـبب يعـود إلـى الفاعل(الهوى)فرغم أنه يقتات من الكبد و المقل فهو مرغوب.

وفي(***أمولاي.. الهوى يقتا***)ثمة حذف للأداة،فتقديره(أمـولاي إن الهوىيقتـا)ولكـن حذفت(إن)للإنتقال مباشرة إلى الفاعل(الهوى)، و الفعل(يقتات) ،والمفعول به(الكبد،المقل).لأنه لا حاجة هنا للتأكيد فالمخاطب هنا "مولاه "فهو صادق معه.

ومن شواهد حذف كلمة:

---

(1) يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، ص(126) .

(2)أسرار الغربة: ص(91).

3 المصدر نفسه،ص(146)

بعيد عنك ... لا نايًا فيسعدني، ولا وترا[(1)] .

التقدير (بعيد عنك ..لانايا فيسعدني، ولا وترافيسعدني).فحذف (يسعدني)لتجنب التكرار،فالناي آلة موسيقية تسعد،والآلات الوترية أيضا تسعد

ذاكرةتلوب ..

و عبرة عطشى

و أحداقا..[2]

ف(الذاكرة تلوب)،و(العبرة عطشى)،و(الأحداق....)ليس لها فعل أو صفة أو حال ،إنهاخارج الوصف.

و بين يديك يا اقبال..في شفتيك أغرودة

معطرة بنور الوحي..أنشودة[3]

ففي (شفتيك أغرودة)و لكن ماذا بين يدي اقبال....،هنا تربط بالشفاه(الأغرودة معطرة بنور الوحي..أنشودة)،فالشفاه تتلو ما بين اليدين،أي (كتابا) وهذا لبعثالنشاط و الحيوية في القارئ ليستمتع بالبحث عن ما يرضي فضوله.

ويمخر في .. في أبعادها أبدي[(4)]

بدأب(و يمخر في)ثم وضع نقاطا متقطعة(..)ليكرر (في) التي توقف عندها،كأنه بعد "في" الأولى لم يجد ما يقول،لتسعفه"في" الثانية ب"أبعادها".

و غامت لهفة خضراء

تنبت في ..

في جرحي[(1)]

[(1)] المصدر السابق: ص(37) .

[2] المصدر نفسه،ص(103)

[3] المصدر نفسه،(103)

[(4)] المصدر نفسه: ص(97).

نفس الشيئ هنا ،تكررت "في" مرتين ،"في" الأولى تعلن عن غياب المكان المناسب للإنبات ،لتسعفها"في" الثانية ب(جرحي)،لكن لماذا الجرح،الجرح يحمل دلالة المعاناة كما أن الجرح لابد أن ينزف دما ،هذا السائل الذي سيكون غذاء اللهفة الخضراء لتحافظ على اخضرارها(حياتها). تقديره(تنبت في دمي في جرحي). فالنبات لا بد له من ماء (سائل) وسائل الجسم هو(الدم).

فالحذف يتم ولكن يبقى ضوء خافت يدلنا على المحذوف. ويمكن للقارئ استنتاجه. ولكن لماذا هذا الحذف؟ قلنا أن التعبير مطابق للفكرة؛ التعبير فيه حذف ولكن الفكرة تتسم بالسرعة. فالشاعر مثل الرياضي (الرياضيات). يضع رموزا مختصرة لسرعة تفكيره. فالمبدع في حالة فوضى. أفكاره تتداخل مع بعضها البعض بسرعة، فيأخذ ما استطاع من كل واحدة. وكأنه أمام شريط سينمائي متسارع وهذا ما يؤكده قرب القصائد من بعضها زمنيا.

4- الإسناد:

هو دراسة العلاقة بين لفظين« يسمى الأول مسندا» والثاني« مسندا إليه » وأما صلة النسبة التي بينهما فتسمى« إسنادا»[2] .

4-1/ حذف المسند إليه:

نجد أن « .. من حق المسند إليه أن يكون معرفة، لأن المحكوم عليه يجب أن يكون معلوما وإلا لما كان الحكم مفيدا.» [3] فالمسند إليه يجب أن يكون معلوما لدى السامع أو القارئ. ومن الشواهد على حذفه:

أنت الهوى أنت يا خضراء ... مورقة

أشواقه في دمي .. في طهر أزهار

في بسمة الطفل .. في موال مزرعة

في شدو أغنية .. في حقل أطيار

---

[1] المصدرالسابق: ص(99).

[2] يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، دط، ص(89).

[3] المرجع نفسه: ص(90).

في مقلة الشمس – يا أطفال – موعدنا[1]

و تقديره (أشواقه في بسمة الطفل، أشواقه في موال مزرعة، أشواقه في حقل أطيار) .حيث ذكرت "أشواقه" مرة واحدة لإبعاد الملل،فالأشواق معروفة أنها في القلب ،ولكنه جعل لها عدة أماكن(الدم،طهر الأزهار،بسمة الطفل،موال مزرعة،حقل أطيار)فكلها تحمل دلالـة الحيـاة ل"خضراء".فحذف "الأشواق"هو انسحاب ضمنت به ثراءهـا لا غيابهـا،من خـلال تعـدد الأماكن،التي ترتبط في ما بينها دلاليا(طهر/طفل)،فالأطفال رمز البراءة و الطهر.كما أن ثمة تكرارا لصوت "الطاء".(الأزهار/المزرعة)،(المزرعة/الأطيار)فإلى جانب وجود علاقة دلالية ثمة علاقة صوتية بتكرار صوت"الراء"الذي يحمل دلالة الحركة و الحيوية من خلال صـفة التكرار.

أحارب في ديني وفكري ومذهبي

وأرمي بزور القول في كل مشعب[2]

فالفاعل هنا هو (أنا) ولكنه حذف لوجود ثقل،فالفعل يتضمن دلالة الفاعل(المتكلم)،فيكـون تكراره من باب الحشو.

أرى ا في الأزهار نشوى.. وفي الهوى

وفي وشوشات الطير تشدو وتمرح[3]

يقدر بـ (أرى أنا ا).فالفاعل ضمير مستتر وجوبا تقديره "أنا". لتفادي الثقل والوصول إلى المراد بأسرع أسلوب.

فالمسند إليه هو الأصل (المبتدأ، الفاعل) ولكنهما حذفا. ومن أسباب حذف المسند إليه « ضيق المقام عن ذكره بسبب (...) ضجر أو خوف فوات فرصة ...» [4] فالمسـند إليـه معلوم لا داعي لتكراره .

---

(1) أسرار الغربة: ص(188).

(2) المصدر نفسه: ص(31).

(3) المصدر نفسه: ص(32).

(4) يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، دط ،ص(92).

4-2/ التقديم والتأخير :

يزخر ديوان أسرار الغربة بهذا النوع من الأسلوب. ومنه:

<u>و يمطر صحراء الحنين سحابكم</u>

فيورق شوقي فيكم موعدا..حسنى [(1)].

حيث قدم المفعول به (صحراء الحنين)و أخرالفاعل(سحابكم)ربما لأنه من البديهي أن يكون مصدر المطر هو السحاب ،لكن ليس من المألوف أن تمطر في الصـحراء ، فقـدم غيـر المألوف على المألوف .ليثير التعجب في المستمع .فالصحراء ليست صحراء عاديـة إنهـا صحراء "الحنين"ليزداد الشوق.

و غامت في مدى عينيك..

يا موال..

أوراق الهوى حسره[2]

يقدر بـ (غامت أوراق الهوى في مدى عينيك حسرة)فالإهتمام هنا بالمكان لا بالفاعـل،لأن المكان هنا هو"العين"و العين تمتاز بحساسيتها و أهميتها،فنحن ندرك بالبصر مـا لا ندركـه بالسماع .

وتصلب شوقي الأبعاد[3]

تقدر ب(تصلب الأبعاد شوقي)،قدم المفعول بـه و أخرالفاعـل،و هـذا لأهميـة المفعـول به(الشوق)لهول مافعل به(الصلب).

يضم الكون و الأضواء والإيحاء جفناها[4]

تقـدر ب(يضـم جفناهـا الكـون و الأضـواء و الإيحـاء) فقـدمت سلسـلة المفعـول به(الكون،الأضواء،الإيحاء)على الفاعل (جفناها).أيعقل أن يضم الجفنـان بصـغرهما هـذا

---

(1) أسرار الغربة: ص(96).

2 أسرار الغربة،ص(46)

3 المصدر نفسه،ص(43)

4 المصدر نفسه،ص(44)

المفعول الواسع (الكون،الأضواء،الإيحاء).لهذه الغرابة قدم المفعـول بـه(الكبيـر) علـى الفاعل(الصغير).

(تجوب راحلتي الليل والسفر). حيث قدم الفاعل على الفعل.

وأخشى أن يصد الشوق عن رحلاته الملل[1]

يقدر ب(يصد الملل الشوق عن رحلاته) فقدم المفعول به(الشوق)على الفاعل(الملل)،و هذا لأن فعل الصد يجذب إليه المفعول به لقوته الدلالية(الصد).

له كذالك قوله

هنا تطويني الأيام يشرب من دمي سأمي[2]

يقدر بـ (يشرب سأمي من دمي) حيث قدم المفعول به(من دمي) على الفاعل(سأمي) .فقـدم الدم على السأم،لأهمية المفعول به فهو "الدم" سائل الحياة،فليس يعقل أن يشرب ،فهذا الفعـل هو ما جعل الأولوية للمفعول به أسلوبيا.يمكن القول أن التقديم والتأخيربين الفاعل و المفعول به يرجع إلى طرف ثالث هو"الفعل"،فالفعل هو المركز.

في الإسناد موجات تغير من حذف وتقديم وتأخير. وما هذا إلا تعبيـر عـن حالـة الفوضى في الأفكار فينتج عنها فوضى في تركيب التعبير فكان الاهتمام بالمسـند؛ فالمسـند إليه ثابت معلوم أما المسند فمتغير. أما بالنسبة للتقديم والتـأخير فكـان الاهتمـام بالفاعـل والمفعول به على حساب الفعل رغم أنه مركز الجاذبية. كما نلاحظ وجوده فـي تركيـب عناوين القصائد، ولتكن البداية مع عنوان الديوان " أسرار الغربة "؛ من حيث الإسناد نجد أن المسند إليه حذف؛ فالتقدير: هذه أسرار الغربة. فحذف المبتدأ (هذه) وجاء الخبر الـذي هـو عبارة عن مركب إضافي: الهاء : للتنبيه، ذه: اسم إشارة مبني على السكون في محل رفـع مبتدأ. أسرارُ: خبر مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره، وهو مضاف. الغربة: مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره.

"فأسرار" لم تكتمل دلالتها إلا بـ " الغربة"، أما "هذه" فلم تذكر. وكأن الأولوية كلهـا موجهة إلى (المضاف إليه) (الهامش) على حساب المركز(المبتدأ والخبر)، فالخبر نـاقص،

---

(1) المصدر نفسه: ص(38).

(2) المصدر السابق: ص(39).

عاجز في غياب المضاف إليه. فـ « الأصل الذي يستحق الرعاية هو الجهد العقلي الذي من خلاله يعقد المتحدث العلاقة بين أجزاء الكلام ...» [1] فنحن لا ننشد الأسرار في حد ذاتهـا؛ بل أسرار الغربة. فرغم أنها معرفة إلا أنها تبقى نكرة نسعى للتعرف على أسرارها. فهـذا التعريف يفيد الاستغراق « وهذه الظاهرة ليست إلا ملائمة للشـعر. لأن الشـعر لا يسـمي الأشياء ليوسع بها المعرفة دائما فيحتاج إلى التحقيق المطلق وإنما أكثر ما تسمي الأشياء في الشعر بصور وأشكال توحي بعوامل موجودة في باطنها بالقوة وليست موجودة في ظاهرهـا بالفعل »[2] فنحن عرفنا النكرة (أسرار) بنكرة (غربة). وهذا ما جعل المسند يطغـى علـى المسند إليه؛ الذي هو معروف أمام القارئ. ولعل السمة الأنثوية في العنوان هي التي جعلت الغموض يتناسل في باقي عناوين القصائد والتي تحمل نفس التركيب من مثل: ثورة الإيمان، عودة الخضر، أزهار الحنين، معاهد أحبائي، ثورة صوفية، معزوفة الألـم، أغنيـة اللهـب الرحيم، موال عاشق ...الخ. حيث حذف المسند إليه (المبتدأ) وتم احتكار المسند (الخبر). فأكثر من نصف عناوين القصائد حذف فيها المبتدأ؛ فهذا سقوط بالملك وإعلاء شأن الخـدم. فالمبتدأ مع الخبر يشكل جملة اسمية، أما المضاف والمضاف إليه فهو شبه جملة،فلماذا كانت الحاجة إلى المضاف إليه(الغربة) أقوى من الحاجة إلى المبتدأ (هذه). فنحن نسعى إلى معرفة أسرار هذا المهمش (الغربة) النكرة، ونحذف المركز (المبتدأ).«الواقع أن هـذا كلـه يمكـن توضيحه إذا عاملنا الكلمات باعتبارها جماعة من الناس تتعاشر، ويحتاج بعضها إلى بعض، ويحاول كل فرد فيها أن يرى مرة بعقله ومرة بعقول الآخرين ...» [3] إنها فوضى الحقيقة . وثمة وجوه أخرى للفوضى مثل:

5- الالتفات :

يعرف لغة : « اللي والصرف والتحول، تقول: لفته يلفته إذا أدار عنقه من اليمين إلى الشمال أو العكس.» [4]

---

[1] مصطفى مندور: اللغة بين العقل والمغامرة، منشأة المعارف، مصر، دط، 1974، ص(16-17).

[2] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، دط، ص(378).

[3] مصطفى ناصف: الوجه الغائب، د ط، ص(288).

[4] يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، دط، ص(103).

يعرف في الاصطلاح: « ..التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاث التـي هـي التكلم الخطاب الغيبة، بعد التعبير عن ذلك المعنى بطريق آخر من الطرق الثلاث، بشرط أن يكون التعبير الثاني على خلاف ما يقتضيه الظاهر ويترقبه السامع.» [1]من مثل:

فنلهث تلهث الأبعا ← انتقال من المتكلم إلى الغائب

د .. نواها مساكينا

الفعل هنا واحد هو(لهث)،ولكنه انتقل من المتكلم (نلهث)إلى الغائب(تلهث الأبعاد)بشكل متتابع،إنها محاولة للدمج بين المتكلم و الغائب لينتج(نهواها مساكينا)حيث التحم المتكلم بالغائب(نهواها).ف(نهوى)⇦(المتكلم)،(ها)⇦(الغائب).

وتوقظنا .. فيصحو الر ← انتقال من المتكلم إلى الغائب

عب .. يسخر من مآقينا[2]

فنحن في الالتفات الأول كنا نتوقع (فنلهث نلهث في الأبعاد). وفي الثـاني (وتوقظنـا فنصحو مرعوبين ...). فثمة انتقال مفاجئ من المتكلم إلى الغائب .

فأكبر .. تكبر المأساة[3] ← انتقال من المتكلم(أكبر) إلى الغائب تكبر المأساة

الفعل هنا واحد هو(كبر)ولكن الفاعل الأول (أنا)المتكلم،و الفاعل الثاني(هي المأساة).فالغائب هنا جزء من المتكلم،فماسي الإنسان جزء منه.فتم الإنتقال من المتكلم إلى الغائب وكأنه تعمق داخل المتكلم لا انتقال إلى الغائب.

طوفت ألفا ..يحفر التسال في

شفتي...يلوب كطائر حيران[4]

---

[1] المرجع نفسه: ص(103).

[2] أسرار الغربة:ص(175).

[3] المصدر نفسه: ص(180).

(4) المصدر نفسه،ص(86)

الأفعـال هنـا متعـددة(**طـاف/حفـر/لاب**)،الفعـل الأول(طـاف) يعـود إلـى المتكلم،أما(حفر/لاب)تعود على "**التسال**" **،**ولكن من يطرح السؤال ،إنه "أنا"(يحفر التسال في شفتي)فالغائب يعود إلى المتكلم .

إن هذا الانتقال والجمع بين المتكلم والغائب، والمخاطب والغائب. هو نوع من التعاطف داخل النص « .. وكثيرا ما يعزى هذا التعاطف إلى اقتران التخالف بالتشابه وقد يلاحظ أن صداقة ما تنشأ بين اثنين لتشابههما في الاتجاه، ولكننا ننسى كثيرا أن هذه الصداقة تقوم على الاختلاف بين الصديقين أيضا »[1] وهذا شأن الكلمات فهي في علاقات اجتماعية متواصـلة فيها من التجاذب والتنافر.

ولعل هذا الالتفات المتكرر إلى "الغائب" هو رغبة في اكتشاف ما هو غائب؛ أي المعنـى الغامض. فحدثت فوضى بين (المتكلم /الغائب) و(المخاطب/الغائب) .

[1] مصطفى ناصف : الوجه الغائب، د ط، ص (285).

لكل بداية نهاية، ولكل بحث خاتمة يجمل فيها ما توصلت إليه هذه الرحلة. فهذه هـي حوصلة البحث:

الشعر سمة الإنسان منذ الميلاد الأوّل، فكل محاولة لتقييده بتعريف تبوء بالفشل.

للتعبير عن اللامحدود بالمحدد لابد من الاستعمال الاستعاري (الخيال) الذي يعد اكتشافًا لعلاقات جديدة، فالبلاغة المعاصرة لها نظرة جديدة تتمثل في اعتبار العمل الفني معادلاً موضوعيًا للإحساس والفكر. كما أنّ هذه العلاقات تتعدى الجمع إلى الصهر، كما أنّ الكاتب يغدو في نتاجه الأدبي كالإله حاضر غائب. كما أنّ الصورة ليست حلية بل هي نسيج النص تنمو بنموه، فنضل عاجزين عن إيجاد تعريف ضابط لها. فكانت الصورة المفردة متفجرة بالمتناقضات من خلال: التشخيص، تراسل الحواس، مزج المتناقضات، فالاستعارة تحمل

بعد عرض هذه الفصول لمقاربة "أسرار الغربة" لابد من خاتمة يجمل فيها ما توصلت إليه هذه الرحلة :

الشعر سمة الإنسان منذ الميلاد الأوّل، فكل محاولة لتقييده بتعريـف تبـوء بالفشـل. وللتعبير عن اللامحدود بالمحدد لابد من الاستعمال الاستعاري (الخيال) الذي يعـد اكتشـافًا لعلاقات جديدة، فالبلاغة المعاصرة لها نظرة جديدة تتمثل في اعتبار العمل الفنـي معـادلاً للإحساس والفكر. كما أنّ هذه العلاقات تتعدى الجمع إلى الصهر، فالكاتب في انتاجه الأدبي كالإله حاضر غائب.حيث أنّ الصورة ليست حلية للزينة بل هي نسيج النص تنمـو بنمـوه، فنضل عاجزين عن إيجاد تعريف ضابط لها. فكانت الصورة المفردة متفجرة بالمتناقضـات من خلال: التشخيص، وتراسل الحواس،و مزج المتناقضات، فالاستعارة تحمل دلالة الإعارة والإعارة دلالة العجز. وهكذا يبقى المعنى غامضًا لا يستقر على حقيقة ثابتة. فالصورة فـي النقد الحديث تعمل على تغريب المعنى لتولد الدهشة من تعالقات تظهر جماليتهـا. كمـا أنّ الصورة تلجأ إلى الدرامية من خلال الحوار الذي يفجر الأحادية منتقلا إلى التعـدد.لتكـون الصورة المفردة كنسيج "بنلوب" الذي يعود إلى "اللانسج" حيث "اللامعنى"، فـالمعنى غائـب كغوديس.

أمّا الصورة المركبة فهي أوسع من سابقتها فهي مكتضة بالصور الجزئية التي تشكل تفرعات دلالية،و التوسيع من خلال الإمتدادات اللغوية والزمنية و المكانيـة.وكـذا القـص والحوار.و كذا الصورة الكلية ببنائها المقطعي الذي تتداعى فيه المعاني من مقطع إلى اخر،و البناء الدائري الذي ينتقل من غموض في البداية ليعود إليه في النهاية. أما البناء الحلزونـي فإنّه أعقد من سابقيه فهويقربنا من حقيقة المعنى الذي يشبه الحلزون كلما اقترب القارئ منه إلاّ وعاد إلى قوقعته.

إنّ القارئ يقرأ نفسه بنفسه، وليس من الحكمة أن نحاكم الشعر بالعقل؛ لأنّه فرار من العقل إلى اللاعقل (المجاز)، فالقصيدة تطلق إسار المعنى وتستمتع بملاحقته مع القارئ. كما أنّ هذا الغموض في المعنى ممتد إلى التجربة الشعرية الماورائية.

توصل البحث إلى أنّ "البيان الحديث" هو من "بـان" بمعنـى "بعـد"، ولـيس مـن "الوضوح"؛ إنه بعد عن العقل (الوضوح)، فديوان "أسرار الغربة" لم يكشـف سـر المعنـى الغامض بل كان معادلاً موضوعيًا لهذا الغموض.

كما أنّ البلاغة ليست حكرًا على الجانب السمعي بل تمتد إلى الجانب البصري فكلمة (*Style*) في اللاتينية في أصلها (*Stylus*)؛ ففي الجانب البصري نجد أنّ الصورة لها جانب بلاغي، فاستخدام الصورة تأكيد لعجز اللغة عن الإحاطة بكل ما يدور في خلد المبدع. كمـا أنّ الشاعر يعشق الألوان والأشكال، فكان: الأحمر، الأصـفر، الأخضـر، الأزرق. ألـوان أسرار الغربة. بما تضمنته من تفاعلات لونية دلالة الحركة. أما بالنسبة للأيقونات فليس ثمة شيء واضح. كما أنّ مكان الصورة في وسط الورقة يدل على توازن الرؤية للأشياء. وقـد كانت أشطار الأبيات بين منفصل دلالة التناسب العقلي، لذلك اتبعت مبدأ «التناظر والتقابل» بين شطري البيت الواحد فهي رؤية شعرية تؤثر الوضوح، فكان المصراع (الباب) دالاً على المعنى المحتجب عن القارئ كما يحجب الباب ما بالبيت. كما أنّ الاتحاد بين الأشطر معادل للتخلص من حالة الاغتراب، ولغموض الدلالة، أمّا المتشابك فإنّه يوحي بتشابك الدلالات مع بعضها البعض، كما انّ القصيدة الحرة هي نقض لصرح القصيدة العمودية؛ وكـأن المعنـى اتّسع فتفجّر الشكل إلى الحر لاستيعاب هذا المعنى الواسع المتفلت. وكانت النسبة الطاغية لـ (المتشابك).

كما أنّ القصائد المتجزئة معادل لذلك الغموض؛ وهذه التجزئة تقنية للإحاطة بالمعنى وكشف الحقائق.

أمّا بالنسبة للفضاء النصي؛ فكانت الكتابة على الجهة اليمنى، كمحاولة للاندماج مـع المجتمع والتخلص من اغترابه. والخطوط الأفقية تمثل الثبات والتساوي والاستقرار. كما أنّ النقاط التي تتضمنها الأبيات دلالة الراحة لانطلاقة جديدة.

فالمؤلف يدل القارئ على الطريق؛ أمّا القارئ فعليه أن يملأ تلـك الفراغـات التـي تعترضه،كما أن الاستفهام و التعجب معادلان للغموض.

يعد اللّجوء إلى الموسيقى في الشعر توازنًا عقليًا، فالوزن أسلوب يتبع للتخلّص مـن الاغتراب. اعتمد "أسرار الغربة" على: الوافر، والكامل؛ لأنهما يعجان بالحركة دلالة التوتر وهذا ما تدل عليه (متفاعلن)، كما أنّ البحر يوحي بالترحال المتجذر في الشعر العربي.

كانت السيطرة للقوافي المطلقة بالواو، وكذا تعدد القوافي في قصيدة واحدة كان مـن باب تغيير زوايا النظر للإحاطة الشاملة بالمعنى، وللترويح عن القارئ.

سيطرصوت"الراء" كروي لما يحمله من جهر دلالة الحركة والتوتر، والتكرير دلالـة الاضطراب كما أنّه من الأصوات المائعة؛ ليجسّد الميعان الدلالي. وكذا تعدد الـروي فـي قصيدة واحدة بحثًا عن الغائب (المعنى).

تصريع المطالع وأشباه المطالع له من الإيقاع الموسيقي ما يستحبّ، فأصعب الأمور بداياتها؛ وكأنّ القصيدة تحاول الفرار فيلاحقها الشاعر بالتصريع كإغراء موسيقي لتستسـلم فيبوح بها.

نجد من أشكال التوالد الدلالي: الترديد المجسّد لفوضى المدلول؛ فالدال واحد والمدلول متعدد بحسب السياق. وكذا التكرار فدوره الربط بين أجزاء النص.

كانت السيطرة للجناس الناقص؛ إنّه الإحساس بالعجز (المعنى ناقص).

أمّا التدوير فكان تخلّصًا من الانقسام والتشظي الدلالي، فجاء التصـريع فـي أشـباه الطوالع دلالة التوتر وضياع الوضوح وحضور الغموض فيعود الشاعر إلى الخلف (تصريع المطالع) كمعادل للتخلّص من هذه الفوضى.

تبقى الكتابة حركة استقصاء ومغامرة سفر مادامت تجاوزًا. ومن أسـاليب الحركـة نجد: المقابلة وقد طغت على أسرار الغربة "المقابلة السياقية"؛ فهذا الجمع بين المتناقضـات هو ما يولّد إحساسًا بالجمال، هذا التقابل هو انعكاس لنقائض الذات؛ كما أنّها يمكن أن تكون ترويحًا للقارئ. كما أنّ العكس حركة تدل على توتر، أمّا التدرج فيـدل علـى التوسّـع ولا محدودية المعنى.

التناص تعالق لنصوص ضمن نص جديد؛ فهو حركة؛ هو اجتماع لنصـوص (لا أب ولا ابن) فهو معادل موضوعي للتخلّص من حالة الاغتراب. وغموض الدلالة، وهو مجاز؛ لأنّه تجاوز إلى نصوص أخرى.

أما على مستوى التراكيب فإنه لا يوجد أسلوب صحيح أو خاطئ، بل ثمّـة أسـلوب فحسب يتّسم بالغموض. كما أنّه ليس ثمّة صدق أو كذب وإنّما يوجد معادل موضوعي. ثمة دلالات متعددة فالقارئ مركز والنص يطوف من حوله. الأمر،و الاستفهام،و النداء محركات تبعث الحياة في "أسرار الغربةّ"، والنهي أمر. فالإنشاء الطلبي معادل للتخلّص من الاغتراب (لوجود الآخر).لا وجود إلاّ للمساواة؛ فالتعبير يساوي الفكرة.

الخاتمة:

كان حذف المسند إليه سببًا لانتقال مركز الثقل إلى المسند. كمـا أنّ الجملـة وشـبه الجملة تبادلتا الأدوار فطغت شبه الجملة على الديوان كما هو في العنوان (أسرار الغربة).

الالتفات من المخاطب والمتكلّم إلى الغائب جسّد حقيقة غياب المعنى.

هكذا كان "أسرار الغربة" نقضًا لما هو مألوف وعشق لما هو غير ذلـك؛ إنّـه فـتح لمجالات أرحب تبعث متعةً أكبر للبحث.

lǂǿǥ lŷǯŧ Ż ŷǯǋǩlƿ

قائمة المصادر و المراجع

المصادر:

- القرآن الكريم (برواية حفص).

- الغمارى (مصطفى محمد): أسرار الغربة. الشركة الوطنية للنشر والتوزيـع. الجزائـر. ط2. 1982م.

المراجع:

الكتب

*إسماعيل (عزّ الدّين): الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية). دار العودة. دار الثقافة. لبنان. ط. (3).1981م.

* بارة (عبد الغني): إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصـول المعرفيـة). الهيئـة المصرية العامة للكتاب. مصر. د ط، 2005م.

* بحيري (سعيد حسن): علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، مكتبة لبنان ناشرون (لبنان)، ط1، 1997م.

* بشر (كمال): علم الأصوات. دار غريب. مصر. د ط، 2000م.

*بنيس (محمد): الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها) – مساءلة الحداثة – دار توبقال. المغرب. ط2. 2001م. ج4.

* بوزوينة (عبد الحميد): ظاهرة التطور الأدبي. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ط د. 1979م.

*ثاني (قدور عبد ا): سيميائية الصورة. دار الغرب للنشر والتوزيع. الجزائر. د ط. 2005م.

*جلبي (خالص): الطب محراب للإيمان. دار الهدى. الجزائر. دط. 1991. ج2.

* جمعي(الأخضر): نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط،1999.

*الجو يني (مصطفى الصاوي): البيان فن الصورة، دار المعرفة، مصر، د ط، 2002م

*حاتم (عماد): أساطير اليونان. الدار العربية للكتاب. ليبيا. د ط

*الحلاج (الحسين بن منصور): الديوان (يليه كتاب الطواسين). صنعه وأصلحه أبو طريف الشيبي. كامل بن مصطفى بن محمد حسين *كاظمي المكي العبدوي. (منشورات الجمل- ألمانيا). (المركز الثقافي العربي/ لبنان – المغرب). ط1. 1997م.أ*

* حمادي (عبد ا): الشعرية العربية (بين الإتباع والابتداع).اتحاد الكتاب الجزائريين. الجزائر.ط1. 2001م.

*خان (محمد عبد المعيد): الأساطير والخرافات عند العرب. دار الحداثة للطباعة. لبنان. ط3. 1981م.

*خرطبيل (سامي): أسطورة الحلاج. دار ابن خلدون. لبنان. ط1. 1979م.

* راغب (نبيل): التفسير العلمي للأدب (نحو نظرية عربية جديدة). لونجمان. مصر. ط1. 1997م.

* راغب (نبيل): موسوعة الإبداع الأدبي. لونجمان. مصر. ط1. 1996م.

*راغب (نبيل): موسوعة الفكر الأدبي. دار غريب. مصر. د ط. 2002م.

* راغب (نبيل): موسوعة النظريات الأدبية. (لونجمان). مصر. ط1. 2003م.

* رماني (إبراهيم): الغموض في الشعر العربي الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. د ط. 1991م.

*الزين (محمد شوقي): تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر العربي المعاصر). المركز الثقافي العربي. لبنان/ مصر. ط1. 2002م.

* سارتر (جان بول): ما الأدب؟. ت: محمد غنيمي هلال. دار نهضة مصر للطبع والنشر. مصر. د ط. د ت.

* سد (نور الدين): الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث). دار هومة. الجزائر. د ط. 1997م. ج1.

* سعدني (مصطفى): التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل. منشأة المعارف. مصر. د ط. د ت.

* سليمان (فتح ا أحمد): الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية). الدار الفنية للنشر والتوزيع. مصر. د ط. 1990م.

*سيد (شفيع): أساليب البديع في البلاغة العربية (رؤية معاصرة). دار غريب. مصر. ط1. 2006م.

*شراد (شلتاغ عبود): الغماري شاعر العقيدة الإسلامية. دار المدني. الجزائر. د ط. 2003م.

* شراد (شلتاغ عبود): مدخل إلى النقد الأدبي الحديث. مجد لاوي. الأردن. ط1. 1998م.

* شرقاوي (محمد عبد ا): مدخل نقدي لدراسة الفلسفة. دار الجيل/ مكتبة الزهراء. بيروت/ القاهرة. ط2. 1990.

**شريم (جوزيف ميشال): دليل الدراسات الأسلوبية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. لبنان. ط1. 1984.

*الضالع (محمد صالح): الأسلوبية الصوتية. دار غريب. مصر. د ط. 2002م.

*الطرابلسي (محمد الهادي): تحاليل أسلوبية. دار الجنوب. تونس. د ط. 1992م.

*الطرابلسي (محمد الهادي): خصائص الأسلوب (في الشوقيات). منشورات الجامعة التونسية. تونس. د ط. 1981م. مج 20.

*عبد الجواد (إبراهيم): العروض (بين الأصالة والحداثة). دار الشرق. الأردن. ط1. 2002م.

*عبد الفتاح (كاميليا): القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية). دار المطبوعات الجامعية. مصـر. دط. 2006.

* عبد ا (محمد حسن): الصورة والبناء الشعري. دار المعارف. مصر. د ط. د ت.

*عبد المجيد (جميل): البديع (بين البلاغة العربية واللسانيات النصية). الهيئة المصرية ال عامة للكتاب. مصر. د ط. 1998م

*عبيد (محمد صابر): جماليات القصيدة العربية الحديثة. وزارة الثقافة. سوريا. ط1. 2005م.

*أبو العدوس (يوسف): الأسلوبية (الرؤية والتطبيق). دار المسيرة. الأردن. ط1. 2007م.

*أبو العدوس (يوسف): مدخل إلى البلاغة العربية (علم المعاني – علم البيان – علم البديع). دار المسـيرة. الأردن. ط1. 2007م – 1427هـ.

*أبو العدوس (يوسف): موسيقا الشعر وعلم العروض. الأهلية. الأردن. ط1. 1999م.

*العشي (عبد ا): زحام الخطابات. دار الأمل. الجزائر. د ط. 2005م.

*العشي (عبد ا): مقام البوح. جمعية شروق الثقافية. باتنة. د ط. 2007م.

*عصفور (جابر): الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب). المركز الثقافي. لبنان/ المغرب. ط3. 1992م.

*العلاق (علي جعفر): في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية). دار الشروق للنشر والتوزيع. الأردن. ط1. 2003م.

*عمر (أحمد مختار): اللغة واللون. عالم الكتب. مصر. ط2. 1997م.

*عياشي (منذر): الكتابة الثانية وفاتحة المتعة. المركز الثقافي العربي. لبنان/ المغرب. ط1. 1998م.

*عيد (رجاء): لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي المعاصر). منشأة المعارف. مصر. د ط. 2003م.

* الغذامي (عبد ا محمد): الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية. النادي الأدبي الثقافي. جدة. د ط.1985م.

*الغذامي (عبد ا محمد): الخطيئة والتكفير. دار سعاد الصباح. الكويت. ط3. 1993م.

*الغذامي (عبد ا محمد): تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. المركز الثقافي. لبنان/ المغرب. ط2. 2005م.

*الغماري (مصطفى محمد) في النقد و التحقيق.دار مدني.الجزائر.دط.2003م.

*الفريجات (عادل): إضاءات في النقد الأدبي (دراسة). دار أسامة. سوريا. د ط. 1985م.

* فضل (صلاح): علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته). النادي الأدبي الثقافي. السعودية. ط3. 1988م.

* فضل (صلاح): مناهج النقد المعاصر. دار الآفاق العربية. مصر. د ط. 1996م.

*فيدوح (عبد القادر): دلائلية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري). ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. د ط. 1993م

* قاسم (عدنان حسين): دراسات نقدية. المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع. ليبيا. د ط. 1979م.

*قرطبي (محمد بن أحمد الأنصاري): الجامع لأحكام القرآن. دار احياء التراث العربي. لبنان. د ط. مج 9. ج 18. 1966م.

* قطيţ (خالد): الخط العربي وآفاق تطوره. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. د ط. 1968م.

*لوشن (نور الهدى): مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي. المكتبة الجامعية. مصر. د ط. 2000م.

*الماكري (محمد): الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي). المركز الثقافي العربي. لبنان/ المغرب. ط1. 1991م.

* محمد (عبد الحميد): الأسطورة في بلاد الرافدين (الخلق. التكوين). دار علاء الدين. سوريا. ط1. 1998م.

* مرتاض (عبد المالك): النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. د ط. 1983م.

*المسدي (عبد السلام): الأسلوب والأسلوبية (نحو بديل ألسني في نقد الأدب). الدار العربية للكتاب. تونس/ ليبيا. د ط. 1977م.

*المعتوق (أحمد محمد): اللغة العليا (دراسة نقدية في لغة الشعر). المركز الثقافي العربي. لبنان/ المغرب. ط1. 2006م.

* مندور (مصطفى): اللغة بين العقل والمغامرة. منشأة المعارف. مصر. د ط. 1974م.

* مومن أحمد: اللسانيات النشأة والتطور. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. د ط. 2002م.

* ناصف (مصطفى): الصورة الأدبية. دار الأندلس. لبنان. د ط. د ت.

*ناصف (مصطفى): اللغة والبلاغة (والميلاد الجديد). دار سعاد الصباح. مصر/ الكويت. د ط. 1992م.

* ناصف (مصطفى): الوجه الغائب: الهيئة المصرية للكتاب. مصر. د ط. 1993م.

*نويل (جان بيلمان): التحليل النفسي والأدب. ت: حسن المودن. المجلس الأعلى للثقافة. دبلد. د ط. 1997م.

*الهاشمي (السيد أحمد). جواهر البلاغة (في المعاني والبيان والبديع). تدقيق: يوسف الصميلي. المكتبـة العصـرية. لبنـان. د ط. 2002م.

*الهلالي (محمد محمد طه): توضيح البديع في البلاغة. المكتب الجامعي الحديث. مصر. ط1، 1997م.

*ولسن (كولن): المعقول واللامعقول في الأدب الحديث. ت: أنيس زكي حسن. دار الآداب. لبنان. د ط. د ت.

*يحياوي (الطاهر): البعد الفني والفكري (عند الشاعر مصطفى الغماري). المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. د ط. 1983م.

*يوسف (حسني عبد الجليل): علم البيان(بين القدماء والمحدثين دراسة نظرية وتطبيقية). دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشـر. مصـر. ط1. 2007م.

*يوسف (محمد عباس): الاغتراب والإبداع الفني. دار غريب. مصر. د ط. 2004م.

*اليوسفي (محمد لطفي): في بنية الشعر العربي المعاصر. سراس للنشر. تونس. د ط. 1985م

المعاجم والموسوعات:

1- المعاجم:

*بوزيدة (عبد الرحمان): قاموس الأساطير الجزائرية. مركز البحث في الأنثربولوجية الاجتماعية والثقافية. الجزائر. د ط. 2005م.

*بوطارن (محمد الهادي وآخرون): المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية. (انطلاقًا من التراث العربي ولمن الدراسات الحديثة). القاهرة/ الكويت/ الجزائر. د ط. 2008م.

*حجازي (سمير): المتقن (معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة (فرنسي/ عربي – عربي/ فرنسي). دار الراتـب الجامعيـة. لبنان. د ط. د ت.

*ابن منظور: لسان العرب. تح وتع: عامر لأحمد حيدر. راجعه: عبد المنعم خليل إبراهيم. دار الكتب العلمية. لبنـان. ط1. 2003م. مج 04. مج 11.

*العسكري (أبو هلال): الفروق اللغوية. تح: حسام الدين القدسي. دار زاهد القدسي. مصر. د ط. د ت.

2- الموسوعات:

*الحفني (عبد المنعم): الموسوعة النفسية (علم النفس والطب النفسي). مكتبة مدبولي. مصر. ط2. 2003م.

*يعقوب (إميل بديع): موسوعة علوم اللغة العربية. دار الكتب العلمية. لبنان. ط1. 2006م.

الرسائل الجامعية:

*بلقاسمي (مصطفى): الإسلامية في شعر مصطفى الغماري (1973م – 1988م) مذكرة ماجستير. جامعة الأمير عبد القـادر للعلـوم الإسلامية. قسنطينة (الجزائر). 1994م – 1995م.

*حشلاف (عثمان): الصورة والرمز في الشعر العربي المعاصر بأقطار المغرب. رسالة دكتوراه. جامعة الجزائر. 1992م.

* هيمة (عبد الحميد): الرمز الصوفي (في الشعر المغاربي المعاصر). رسالة دكتوراه. جامعة باتنة. الجزائر. 2004م – 2005م.

*العشي (عبد ا): الحس المأساوي في شعر صلاح عبد الصبور. مذكرة ماجستير. جامعة وهران. الجزائر. 1983م – 1984م.

الدوريات:

1- الجرائد:

*عطية (فؤاد): خطك يكشف أسرارك وأعماقك؟ جريدة اقرأ. المؤسسة الوطنية للتوزيع. الجزائر. ع 15. 2006م.

2- المجلات:

*لحمداني (حميد): التناص وإنتاجية المعاني. مجلة علامات. النادي الأدبي الثقافي. جدة. ج 40. مج 10. 2001م.

* لعكايشي (عزيز): أسئلة القصيدة الحرة. مجلة العلوم الإنسانية. جامعة منتوري. قسنطينة (الجزائر). ع 18. ديسمبر/ 2002م.

*العشي (عبد ا): السندباد المعاصر (مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية). جامعة باتنة. ع1. 1994.

المحاضرات:

*العشي (عبد ا): محاضرة لطلبة الدراسات العليا (بلاغة وأسلوبية). 06 جانفي. 2008م.

المواقع الالكترونية

www.aklam.et *

.http//www.diwanalarab.com*

الفهرس